BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In stà cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 5 - MAGGIO 1943 - XXI

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9 - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via del Quirinale, 22 - Tel. 487-155 - 480-685 e 487-100. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA -

ANNO VII - NUMERO 5 - MAGGIO 1943 - XXI

Commedie sulla scena e sullo schermo

La trasposizione di lavori teatrali in opere cinematografiche ha provocato, in nome di vari principi da nessuno codificati e di incompatibilità sostanzialmente indimostrabili, frequenti polemiche ed opposizioni da parte di cultori e di studiosi del cinematografo. Quando l'antagonismo si è voluto prospettare come insormontabile, ritengo si sia incorsi in un errore: nell'attribuire, cioè, carattere essenziale a dei valori puramente formali. Giustamente, infatti, si è gridato alla profanazione quando si sono trasferite delle commedie dal palcoscenico alla celluloide lasciandole fondamentalmente inalterate — i sostenitori di una identità spettacolare con lievi varianti esteriori tra cinema e teatro, tipo Pagnol e Forzano, il quale arrivò a scrivere nelle didascalie di un suo film « commedia in 429 quadri », riferendosi al numero delle inquadrature (non ricordo esattamente la cifra), rimangono evidentemente in sede analitica ad un livello di superficialità e ad un grado spurio, che impedisce di prendere in considerazione le loro tesi quando si richieda una seria valutazione degli essenziali caratteri d'arte cinematografica — e giustamnente si è dichiarata un'incompatibilità tra la commedia in quanto tale e le caratteristiche del film. L'equivoco è sorto quando si è voluto generalizzare, sostenendo che l'opera di teatro non può in alcun caso dare origine ad un film autenticamente cinematografico, quando cioè si è voluta estendere l'incompatibilità anche alla commedia in quanto soggetto per il cinematografo.

Dinanzi alle possibilità di un puro linguaggio cinematografico non vi sono, in linea assoluta, soggetti più o meno « adatti », più o meno incompatibili: qualsiasi argomento, da qualsiasi fonte provenga, può essere tradotto ed espresso nei modi originali dell'arte del movimento e delle immagini. Considerazioni di opportunità potranno sorgere per la valutazione di elementi di interesse o di altri fattori contingenti, ma, per un vero artista dello schermo, nulla è non-cinematografabile. Così il pittore tutto può dipingere e il musicista tutto esprimere musical-

mente: vi saranno possibilità maggiori o minori, varianti di aderenza e di facilità: ma incompatibilità mai. Anzi, io diffido istintivamente quando mi si dice che il tale argomento è « molto cinematografico »: spesso, infatti, questo apprestamento può scaturire da considerazioni del tutto esteriori, da una pigrizia che induce a preferire dei motivi che offrano una facilità che probabilmente nasconde la faciloneria, così come si può gabellare per pittorico quel che è soltanto e superficialmente pittoresco; troppo spesso i valori cinematografici vengono limitati ad una superficiale dinamicità e varietà di elementi esteriori, senza alcune considerazioni di possibilità essenziali, che, pur implicando tanto maggori difficoltà, sono le uniche che conducono sulla via e alle mete dell'arte.

Una commedia, quindi, può benissimo dare origine ad un film di puro carattere cinematografico; ma può anche, naturalmente, provocare con facilità un'opera bastarda o addirittura cinematograficamente nulla. L'opposizione dei risultati è causata dalla maniera con la quale gli elementi originali del lavoro teatrale vengono trasposti nel film. La scarsezza d'impegno o di possibilità indurrà con maggiore frequenza ad un adagiarsi sugli schemi scenici già costruiti e collaudati — ma costruiti e collaudati per il teatro e sul teatro: donde le frequenti sgradite sorprese di chi ha tralasciato questa basilare considerazione — e potrà condurre quindi facilmente ad un film cinematograficamente amorfo, ma ciò non deve costituire motivo per invocare l'ostracismo alle opere di teatro dai progetti lavorativi dei produttori: sarebbe lo stesso che invece di fortificare l'individuo, lo si volesse tenere lontano dalle tentazioni, rinchiudendolo nella torre dei soggetti originali (per ragioni più o meno analoghe, infatti, bisognerebbe anche escludere le opere narrative, liriche e di qualsiasi altra fonte — e in tal caso rimarrebbe sempre da analizzare l'esatta natura del soggetto cinematografico originale). Produttori, sceneggiatori e registi debbono invece confemarsi nella necessità di una piena rielaborazione e ricostruzione cinematografica dell'opera teatrale.

I film di schietto, integrale valore cinematografico si contano non dico sulla punta delle dita ma certo facilmente sugli elementi di un pallottoliere: basta scorrere i programmi delle varie manifestazioni retrospettive per convincersi come i titoli delle opere compiutamente valide non siano purtroppo molto numerosi. E' pertanto semplicemente logico che, data la superficialità che in varia misura presiede alla realizzazione dei film, pochi, anzi pochissimi siano i lavori teatrali che hanno dato origine ad autentiche opere d'arte cinematografica. La disamina rivela da un lato il pericolo, caúsato dalla faciloneria, che la

commedia presenta in misura maggiore delle altre fonti di soggetti, di cadere nell'anti-cinema, ma dall'altro dimostra lampantemente l'inesistenza di un'essenziale incompatibilità. Cito per tutti *Fortunale sulla scogliera,* di E. A. Dupont, nel quale la statica, teatralissima commedia di Frank Harvey venne tradotta in un purissimo, potente ed assolutamente originale linguaggio cinematografico.

Ammessa pertanto la possibilità che un'opera di teatro possa originare un'opera di genuino carattere cinematografico, e rilevate le condizioni e le difficoltà che la perfetta riuscita della trasposizione richiede, esaminiamo le caratteristiche degli apporti recati al cinema da lavori originariamente concepiti per il teatro e i modi generali della loro rielaborazione cinematografica.

Se un caso abbiamo potuto citare di perfetta indipendenza tra le due espressioni d'arte, quello di *Fortunale sulla scogliera,* e pochi altri di pari forza potremmo affiancargli, numerosissimi, al contrario, sono sfortunatamente gli esempi di commedie ridotte in film con scarse o saltuarie preoccupazioni cinematografiche. Chè il cinema ha attinto largamente, per i soggetti, dal teatro, come dalla letteratura narrativa. E le ragioni di commerciabilità e di consistenza artistica sono evidenti. Tuttavia, si possono citare numerose altre opere di origine teatrale ricche o semplicemente non prive di pregi cinematografici. Per il film di Dupont, potremo poi rilevare che la staticità teatrale ha sboccato in un'ossessiva, lancinante esasperazione analitica, espressa sullo schermo con un dinamismo tutto interiore ma travolgente come la vorticosità di un gorgo.

Dal dramma di John Colton e Clemence Randolph, derivato a sua volta da una novella di Maugham, Lewis Milestone trasse il suo splendido *Pioggia,* con Joan Crawford e Walter Huston, che già Raol Walsh aveva realizzato nel muto con la Swanson e Lionel Barrymore, e dal *Winterset* di Maxwell Anderson Alfred Santell derivò il suggestivo *Sotto i ponti di New York.* Ho citato insieme questi due film perchè, oltre ad essere entrambi singolarmente ricchi di pregi cinematografici, hanno parimenti sviluppato con i mezzi espressivi del cinema le suggestioni ambientali e poetiche che gli originali scenici contenevano. E qui viene prepotente la tentazione di formulare un paragone, che tuttavia, premettiamo subito, non può validamente stabilirsi in senso generale tra l'opera di teatro e quella cinematografica: quale delle due, cioè, risulti superiore. Confronto teoricamente vano, infatti, perchè, in caso che entrambe siano di elevata fattura, ciascuna risulterà eccellente per le sue singole caratteristiche, naturalmente imparagonabili in senso qualitativo: se la trasposizione cinematografica, infatti, offre

la possibilità di sviluppare numerosi elementi che i limiti del teatro non permettono di esprimere, soggiace a sua volta ad altre leggi e ad altre esigenze che impediscono di trasportare e di conservare sullo schermo particolari valori poetici o genericamente letterari, che non è nemmeno possibile rielaborare e manifestare nuovamente attraverso i mezzi del cinematografo. Ciò premesso, però, rileviamo come si possano stabilire due confronti, uno di generale e complessivo soddisfacimento spettacolare e un altro di singolo rendimento tra ciascuna opera teatrale e la sua rielaborazione cinematografica. Oltre, poi, a sceverare i vari apporti e i vari influssi. Qui si entra però nell'individuale e conviene, per evitare un elenco esemplificativo di scarso valore generale se pur forse singolarmente non privo di interesse, raggruppare le varie più sintomatiche opere a seconda dei loro caratteri teatrali e cinematografici di maggiore interesse ai nostri fini.

Poichè si fa gran parlare in questi ultimi anni, più o meno a proposito, di teatro di poesia, e per il rispetto che all'autentica poesia è dovuto, consideriamo dapprima un insieme di opere nel quale possiamo comprendere *Winterset*, *La foresta pietrificata*, *La piccola città*, *Lilion*, *Un sogno di una notte di mezza estate*, *Romeo e Giulietta* e *I pascoli verdi*.

Winterset, scritto da Maxwell Anderson in versi shakespeariani, è l'*Amleto* moderno, l'*Amleto* dei bassifondi. L'opera teatrale è di estrema potenza e di profondo fascino, di natura fondamentalmente letteraria: nel film di Santell, la suggestività è stata spostata sull'ambiente, che però è stato scarnito, quintessenziato, fino a giungere ad una farsa evocativa non inferiore a quella che nell'opera originale troviamo interamente espressa. Come altezza e risultato artistico, questa volta, però, il cinema è rimasto inferiore, in quanto, nonostante le sue superiori possibilità espressive, si è invece dovuto spesso accontentare di giungere per suggestione a quello che letteralmente l'autore di teatro esprimeva appieno. E' utile precisare che, parlando di lavori teatrali, mi riferisco esclusivamente al testo, perchè spesso la rappresentazione, come è avvenuto per numerosi degli esempi citati, ne altera e ne deforma i valori, e in caso di molteplici esecuzioni, bisognerebbe stabilire a quale rifarsi, e ciò implicherebbe una digressione di scarsa attinenza al nostro argomento.

La foresta pietrificata, a sua volta, è opera eminentemente letteraria e di consistenza poetica alquanto dubbia: in mano ad un realizzatore cinematograficamente mediocre, seppur di un'*aurea mediocritas*, quale Archie Mayo, la fondamentale falsità dell'ispirazione si è maggiormente palesata, tanto più che l'opera, dal punto di vista cinema-

tografico, è rimasta allo stato intenzionale; sulla scena, invece, il lavoro risulta umanamente più convincente. Della *Piccola città* cinematografica, realizzata da Sam Wood, non conosciamo che un copioso materiale fotografico: qui la trasposizione deve essere stata radicale, perchè si è venuto a togliere uno dei mezzi fondamentali della poeticità dell'opera: la mancanza di scenari. Realizzato veristicamente, il film avrà richiesto un impianto e un'elaborazione del tutto rinnovati, e, benchè non ci sentiamo di far troppo credito al pur ottimo mestieriante Wood, tuttavia il film deve rivestire un interesse notevolissimo per la sceneggiatura eseguita dallo stesso Thornton Wilder.

Di *Liliom*, le due versioni di Frank Borzage e di Fritz Lang dettero soltanto degli accenni dell'ingenuo, sognante e delicatissimo lirismo molnariano: sembrò quasi un timore dinanzi alle superbe occasioni che il teatro offriva agli autori cinematografici, e l'inferiorità dello schermo fu netta. Così Shakespeare si appesantì in un favolismo macchinoso o in una banalità lustrata ma profondamente equivoca, e gli arcangeli negri di Marc Connelly, a contatto con l'obiettivo, divennero un po' troppo definiti. Ne viene fatto di concludere che la poesia allusiva, suggerita, fantastica si traduce più difficilmente in immagini, mentre quella immedesimata con la realtà o da essa scaturante trova maggiori possibilità per una equivalente trasposizione cinematografica. *Pioggia*, pur appartenendo al teatro verista, si tradusse invece sullo schermo in un realismo poetico che elevava incomparabilmente l'opera cinematografica su quella teatrale.

Anche il teatro di pura fantasia risulta al cinema falso ed appiattito: bisognerebbe infatti ricorrere ad un avanguardismo tipo *Dottor Caligari* per rendere adeguatamente sullo schemo *La morte in vacanza*; Mitchell Leisen, fotografando con maggiore eleganza e pulizia l'opera di Casella ha ottenuto il risultato di alterarne la suggestione metafisica, che la evidente « falsità » del palcoscenico contribuiva invece a stabilire.

Non così il teatro intimista: qui siamo nell'umano, cioè nel reale, ed ecco il cinema immediatamente prevalere, sia pur nel modesto *Pacquèbot Tenacity* di Duvivier, che tuttavia può ben stare alla pari con l'originale di Vildrac.

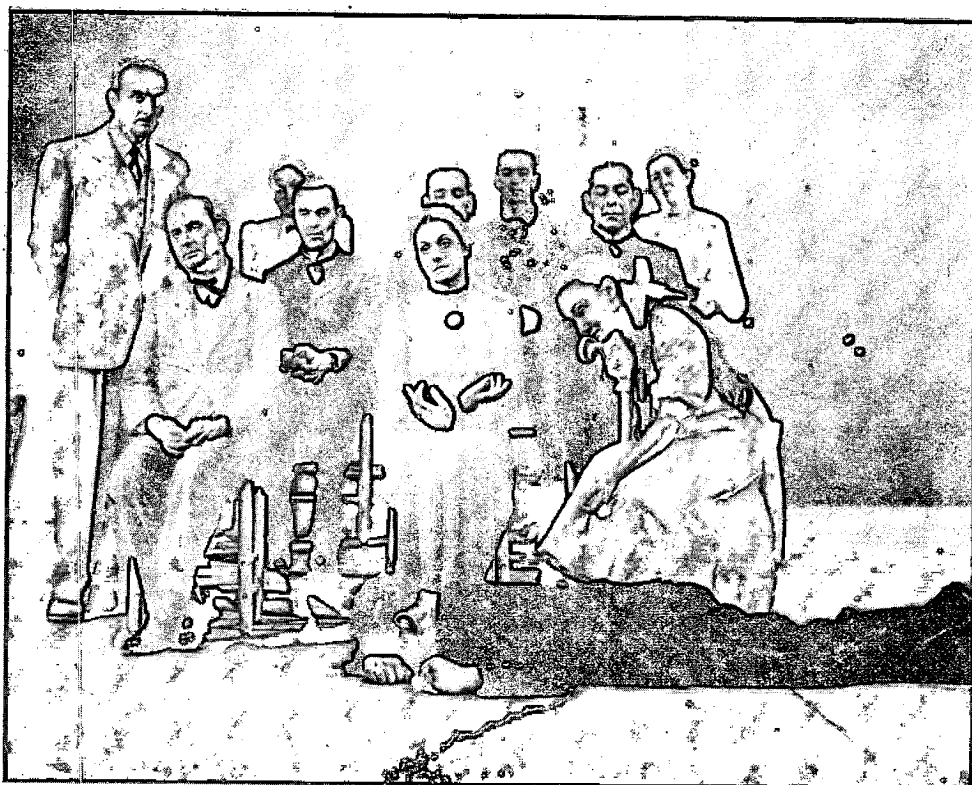
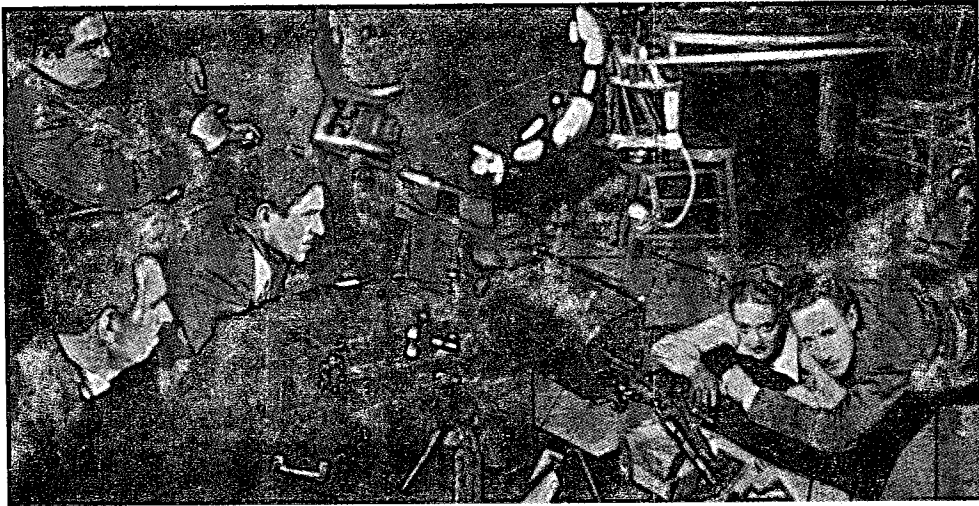
Le trame storiche o romantiche divengono poi dei semplici pretesti per fare spesso dell'arte del tutto indipendente: così la *Maria di Scozia* di Maxwell Anderson non è che uno schema per quella tanto più serrata e potente di John Ford (ricordate il finale, quando la Hepburn ascende al patibolo e con lei sale il carrello, finchè la supera e la trascende presso la mannaia, per andare incontro nel cielo alle esul-

tanti cornamuse di Bothwell?) e *Catene* di Sidney Franklin rende infinitamente più ricco, suggestivo e plausibile il pur sapientissimo polpettone teatrale di Allan Langdon Martin. E che dire dell'arioso, nostalgico, armoniosissimo *Amore tzigano*, che Richard Wallace, tanto creativamente aiutato da Katharine Hepburn, ricavò dal *Little Minister* di Sir James Barrie? E quanta maggior ricchezza di autenticità nella *Famiglia Barrett* dello stesso Franklin che non nei *Barretts of Wimpole Street* di Rudolf Besier. La dovizia dei mezzi, da quelli espressivi a quelli di semplice allestimento, permette al cinematografo di raggiungere una continua superiorità sul teatro nelle rievocazioni ottocentesche, e questo in virtù della generale scarsa consistenza artistica delle riproduzioni teatrali di un mondo al contempo così lontano anche se per molti aspetti vicinissimo a noi. Il cinema, con il suo carattere fotografico, conferisce un'aura di autenticità all'ottocento rivissuto e, facendolo apparire quasi come in un documentario dell'epoca mediante l'accuratezza e la verosimiglianza della ricostruzione, ce lo rende pienamente accettabile, riconducendo ogni valore nella giusta cornice, mentre il teatro, impossibilitato a realizzare ciò praticamente, finisce sempre con mettere in rilievo tutti quegli elementi che oggi appaiono falsi o superati. Esempio tipico di quanto ho detto è *Casa paterna* di Carl Froelich, autentica nella ricostruzione fino al punto da raggiungere quasi l'effetto contrario, di allontanarci cioè dalla sua comprensione in quanto riproducente modi e atmosfere ottocentesche non seocndo l'immagine più o meno convenzionale che oggi abbiamo di essi, ma con una penetrazione essenziale che, appunto per la sua verità, non poteva non farci sentire tutta l'intima lontananza di quell'epoca. Nelle pellicole storiche, e particolarmente ottocentesche, i valori cinematografici cominciano già a spostarsi da quelli intrinseci di linguaggio e quelli esterni di composizione e di resa ambientale; come dire, dall'anima al corpo, e spesso il corpo è senz'anima, composito alla Frankenstein.

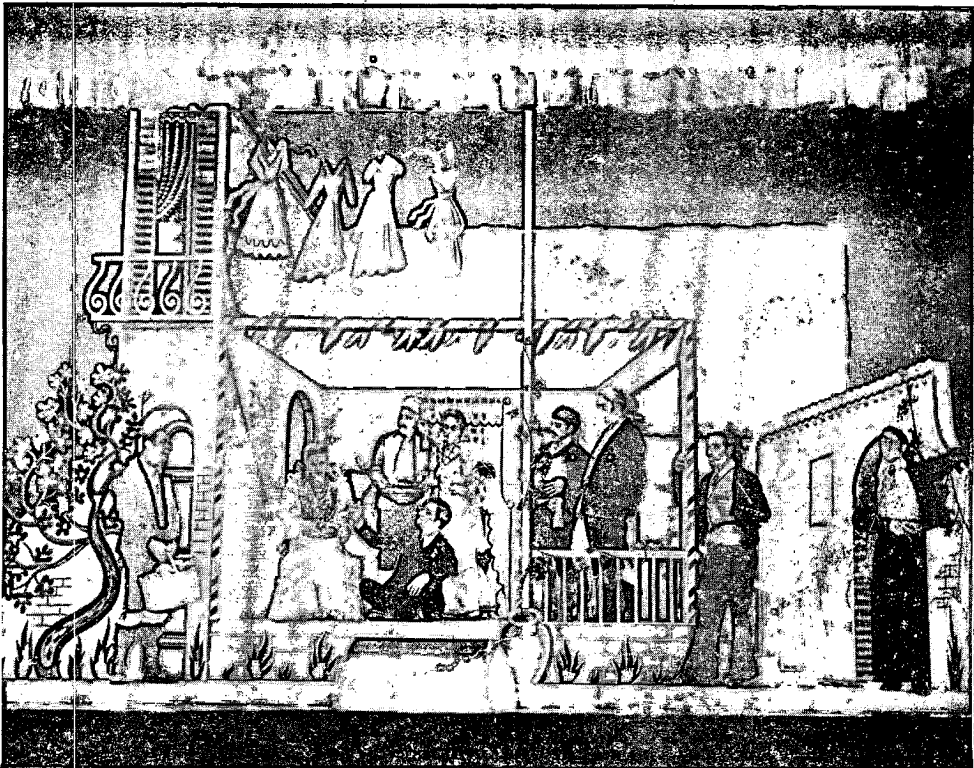
Nel film moderno, poi, pregi e difetti riassommano nella varietà degli influssi e delle intenzioni, andando dallo zero cinematografico di *Non ti conosco più*, ad esempio, al massimo di *Incantesimo* o di *XX Secolo*. La « cifra » dei valori cinematografici pura è tuttavia generalmente bassa, mentre si eleva quella dei meriti che possiamo chiamare accessori. La superiorità sul testo teatrale si realizza nella maggior parte dei casi. Commedie della mediocrità di *Due dozzine di rose scarlatte* o di *Un povero milionario*, risulteranno infatti al cinematografo più « pulite », dinamizzate, tornite, rimpolpate. Il deprecato genere brillante o comico-sentimentale appare infatti sullo schermo arricchito di

I valori del soggetto si potenziano nella realizzazione cinematografica di « Incantesimo ».....

...e si disperdono, invece, nell'inadeguata esecuzione teatrale della commedia di P. Barry.

Il cinema cerca nell'analisi di rievocare il clima poetico di « La piccola città ».

Il teatro si affida, per esprimere il lirismo di Wilder, a suggestioni trascendenti e a simboliche stilizzazioni.

Il cinema raccoglie nell'immagine il complesso dei valori dell'opera, e l'interprete primo è il regista. (ARCHIE MAYO *dirige Bette Davis e Leslie Howard ne* « La foresta pietrificata »).

Sulla scena, l'opera si affida sopra tutto agli attori: mediatori tra il verbo e la massa, aspirano non tanto a una realtà quanto a un'allusione. (La stessa scena de « La foresta pietrificata », con Anna Magnani e Augusto Marcacci, al Teatro delle Arti).

La trasposizione cinematografica dell'« Avventura colorata » di Rosso di S. Secondo puntava invece sull'umanità, pur basandosi su valori eminentemente di composizione.

In una recente esecuzione teatrale de « La bella addormentata », la messinscena conferiva all'opera un carattere decorativo e calligrafico.

elementi di « presa ». Tuttavia, quando un autentico spirito pervade il gioco teatrale, non sempre si riesce a mantenerlo intatto nella trasposizione filmistica: il *Tovarich* di Litvak è infatti scolorito e frammentario nei confronti di quello di Deval, e l'altra versione cinematografica eseguita in Francia dallo stesso Deval con una certa Irene di Zilahi a protagonista è addirittura una larva al paragone con la commedia. Mentre invece *A lume di candela* di Whale regge il confronto con *Sera d'inverno* di Geyer e *Le vie della fortuna* di Wyler con *La buona fata* di Molnar. Sempre migliorati, salvo nei casi di estrema incuria nella produzione, risultano i gialli. Ma leviamoci a maggiori ambizioni.

Frank Capra si pone al centro motore — meccanico ed umano — di *You Can't Take It With You* di Kaufman e Harte e riesce, con *L'eterna illusione*, a riscattare la commedia della sua pur espertissima formula: siamo, come sempre avviene per Capra, al di qua del cinema autentico, ma nelle vicinanze del confine, che spesso viene di un balzo raggiunto, per poi tuttavia evidentemente allontanarsene. La girandola di XX *Secolo* ci mozza talmente il respiro con i suoi valori di ritmo — e sono pur valori cinematografici — da obbligarci per lo meno ad una nuova visione per analizzarne la fattura. Hawks ha certamente superato Ben Hecht e Charles Mac Arthur, autori, insieme con Mulholland, del lavoro teatrale, ma tuttavia l'opera scivola, essenzialmente, verso un sia pur raffinatissimo teatro filmato. Teatro filmato arricchito di squisitezze cinematografiche, risolto e trasceso con virtù stilistiche proprie della settima arte, ma pur sempre, nell'essenza costitutiva ed espressiva, teatro. Questo può dirsi anche per *Incantesimo*, dove Cukor e la Hepburn hanno saputo potenziare al massimo tutte le latenti risorse del testo — « canovaccio » di Philip Barry, elevandole ad un estremo grado di penetrazione e di plasmatrice effusione spirituale: tutto, infatti, in questo film è visto con un occhio attento a percepire cose, gesti e persone nella luce della loro intima essenza: un confronto con la semplicità del testo, che tutti questi elementi contiene allo stato potenziale e con le inadeguate, immeschinite, banalizzate realizzazioni taetrali offerteci in Italia potrebbe riuscire oltremodo proficuo e interessante. Analogo risultato, seppur inferiore come portata, perchè inferiori erano gli elementi da esprimere, ha raggiunto George Cukor con *Le donne*, dalla commedia omonima di Clare Boothe. Ancor più teatro filmato, ma filmato alla « maniera grande », è *Ritorno alla vita* di William Myler, dalla commedia drammatica di Elmer Rice *Counsellor at law*. La crisi ed il crollo spirituale dell'avvocato — John Barrymore sullo schermo, Paul Muni sulla scena — si maturano nel via vai meccanico ed esasperato dell'ufficio ed esplodono nella solitudine dello

studio, al soffio nero della notte della metropoli e ai riflessi lontani delle luci che per lui hanno ormai perduto ogni senso, dopo essersi quasi riflessi nei marmi tersi e nei vetri delle porte oscillanti. La denicotinizzazione imposta alla spietata commedia di Lillian Hellman *The Children's Hour* non ha permesso allo stesso regista di conseguire la medesima incisività di risultati con *La calunnia*, film tuttavia per molti aspetti pregevole. La vita e il movimento di *Stage Door* di Kaufman e della Ferber risultano invece semplicemente rafforzati ma non arricchiti in *Palcoscenico* di La Cava. E l'*Anna Christie* di Brown, nonostante la Garbo e la Dressler, è senza dubbio inferiore a quella di O'Neill.

Gli esempi e le disamine di film moderni tratti da opere teatrali di moderno carattere potrebbero continuare fino all'esaurimento, ma con non rilevante profitto. Piace piuttosto rilevare casi di opere cinematografiche modeste, senza ambizioni e senza caratteristiche imponenti, ma dalle quali scaturiscono, a volte inconsapevolmente, pregi di penetrazione psicologica o ambientale, dovuti a fattori eterogenei ma purtuttavia presenti nel complesso cinematografico del lavoro e attraverso questo esprimentisi. Il tormento, teatralmente impostato e raccontato, del malato di mente reduce al suo devastato focolare, si visualizza, a volte, in *Febbre di vivere*, desunto dalla commedia della Dane, così come il dramma della figlia si smaterializza, deponendo anche ogni suo attributo teatrale, nello spirituale estremismo della debuttante Hepburn. E piace ancora ricordare come la commedia di De Croisset *C'era una volta* sia apparsa materia viva di cinema e tuttavia non condotta a vita cinematografica nel film di Molander *Un volto di donna*, recentemente rifatto in America con la Crawford. E chi ha visto a teatro *Settimo cielo* di Austin Strong non può essersi sentito che disorientato al ricordo del delicatissimo film di Borzage e del sempre superiore successivo rifacimento di Henry King. *La vedova allegra* di Lubitsch, poi, offrirebbe da sola lo spunto per un lungo e non ozioso discorso sui valori ritmici e decorativi che il teatro può suggerire al cinematografo.

Qui una parola e un interrogativo sorgono alla mente: pretesti? Sono dunque le opere teatrali meri pretesti per l'opera cinematografica? Sicuramente no. Per la maggior parte, forse, ciò può sostenersi — sebbene non frequentemente in pieno — ma in sede generale gli apporti sono innegabili. Ogni opera costruita — e quelle teatrali sono costruite per eccellenza — reca allo sbrigliato e libero cinematografo un opportuno freno per i pericoli del suo dinamismo che potrebbe condurlo all'esteriorità, inducendolo a soffermarsi sui valori psicologici ed essenziali di personaggi, di situazioni e di ambienti, a scendere insomma in

profondità e a cercare di scendervi con i propri mezzi, e quindi in definitiva a progredire. Al cinema parlato reca il teatro la finezza penetrante, allusiva, risolvente e collegante del dialogo, ed agli interpreti impone una maggiore severità. In questo senso, anche le opere commerciali e anti-cinematografiche assolvono ad una loro funzione, chè se è vero che il grezzo è il genuino, non può restare perennemente tale e non può nemmeno raffinarsi da solo. E reca inoltre, magari per reazione, un impulso ad attingere — e necessariamente con le fotografie — i puri, trascendenti valori della poesia.

Giova anche soffermarsi sugli intercorsi tra letteratura teatrale e narrativa e il cinematografo. Prendiamo ad esempio di film, *Pioggia* di Milestone e *Pel di carota* di Duvivier, entrambi tratti da opere teatrali a loro volta derivanti da racconti. Il cinema ha mantenuto — o meglio, ha seguito — la maggiore evidenza umana dei personaggi teatrali e la vivezza estrema dei conflitti e delle situazioni, rifacendosi invece, per lo schema del racconto, al più ampio e ricco respiro dell'opera narrativa. Questo conferma quanto sopra detto circa gli apporti del teatro allo schermo e pone in rilievo la maggior vicinanza della tecnica e dei valori narrativi del cinema con quelli della letteratura non teatrale.

Il teatro lirico ha recato anch'esso temi al cinematografo, ma i risultati sono stati finora prevalentemente negativi per quest'ultimo. Eppure, le suggestioni potrebbero essere infinite e di natura pregevolissima; la musica, invece, è stata piattamente e al solo scopo commerciale riprodotta e la trama, lungi da ogni preoccupazione di sintesi con l'espressione melodica, è stata altrettanto banalmente desunta dal libretto o dalle fonti teatrali o narrative che originarono il libretto. A tradurre in immagini l'opera nel suo complesso di argomento e musica non si è mai praticamente pensato.

Le opere, ed il ricordo di *Tosca*, di *Cavalleria rusticana*, insieme a quello meno gradito di *Fedora* e del *Rigoletto*, per tacere dei *Pagliacci*, ci portano a considerare i rapporti tra il teatro italiano e il nostro cinematografo.

Frequentemente si è attinto, da noi, al teatro, come alla narrativa, e la scelta dei soggetti è stata ampia e spesso significaiva, come per *La maschera e il volto*, *La bella addormentata*, *Pensaci Giacomino*, *La vedova*, *Se non son matti non li vogliamo*, *Come le foglie*, *I mariti* ed altri. Ad eccezione de *La bella addormentata*, i titoli valgono però a dare al lettore la misura dei caratteri riscontrabili nelle nostre trasposizioni dalla ribalta allo schermo. Di ricreare cinematograficamente la vicenda non ci si è che scarsissimamente preoccupati: un più o me-

no dignitoso teatro filmato è il limite di queste nostre realizzazioni. Eppure, dalla commedia di Chiarelli, da quella di Gino Rocca e da quelle del repertorio dei De Filippo — per tacere di Pirandello — quante occasioni mancate per fare dell'autentico cinematografo! E, se si vuole un esempio, basti pensare al *Fu Mattia Pascal* di L'Herbier: *La maschera e il volto* avrebbe potuto benissimo giungere a quell'altezza.

L'impostazione teatrale permane nella maggioranza dei nostri film tratti da lavori scenici e il regista punta senza altre ambizioni sull'attore. Tutto rimane così legato all'espressione umana, ai valori variabili e contingenti degli interpreti; se altri, trascendenti valori il testo possedeva, vengono irrimediabilmente perduti: è il caso di Pirandello. E, obbedendo a una regia di concezioni fondamentalmete teatrali, anche gli attori non si spogliano dei modi di recitazione del palcoscenico: ne deriva il disagio più o meno palese che il teatro portato di pari peso sullo schermo non manca mai di generare, per quanto abilmente camuffato, per virtù — questa sì — di opposizione costitutiva.

Oltre che ne *La bella addormentata* di Luigi Chiarini, nella quale ci si rifaceva prevalentemente a concezioni compositive e a suggestioni pittoriche e su *Via delle cinque lune,* liberamente rielaborato dallo stesso Chiarini sulla traccia tanto della commedia di Murolo che del racconto della Serao, Corrado d'Errico aveva tentato, riuscendo talvolta a realizzare le intenzioni, un rifacimento visivo nei *Fratelli Castiglioni* di Colantuoni, così come Poggioli ha puntato sulla psicologia ambientale in *Addio giovinezza* e Camerini sulla dinamica narrativa del *Cappello a tre punte*. Blasetti invece è rimasto irretito negli schemi teatrali de *La cena delle beffe* e i vari nostri uomini di mestiere non hanno, in generale, reso dei buoni servigi alle opere di teatro da loro cinematografate, in quanto, portandole senza sostanziali alterazioni sullo schermo, ne hanno rivelato, al vaglio respingente dell'incompatibile mezzo, i lati più caduchi.

A questa rapida disamina ci ha indotto il vedere con maggior frequenza rappresentate, in questi ultimi tempi,commedie, prevalentemente straniere, che avevano dato origine a celebri film. Queste rappresentazioni si rivelavano quasi sempre, nei confronti dell'opera cinematografica, insoddisfacenti, eppure alle volte il testo drammatico era di valore considerevole o addirittura eccezionale. Il fenomeno destava curiosità e induceva alla riflessione. Il lavoro teatrale è — benchè non tutti siano della stessa opinione — opera compiuta in sè, recante delle suggestioni di espressione scenica che possono soltanto accrescerne l'efficacia, o meglio, renderla allo spettatore nella sua pie-

nezza. Questa efficacia, invece, può venire diminuita, ed a volte così gravemente da disorientare il pubblico al punto da infirmare nella sua immediata valutazione i valori del testo, quando l'esecuzione è deficiente. E prevalentemente, era proprio questo il motivo della detta insoddisfazione. Il cinema, infatti, si era palesato, nei riguardi di tali opere teatrali, il fissatore di un'esecuzione principe, che non poteva facilmente venire equivalsa dalle rappresentazioni per molti motivi fortunose delle nostre precostituite compagnie di prosa. Ma era tutta qui la differenza? O non involgeva più sostanziali apporti del cinematografo all'opera stessa?

Non sempre. Qui bisognava fatalmente ritornare alle differenziazioni individuali. Un testo teatrale scadente o poco elevato aveva certamente ricevuto dei contributi evidenti e sottintesi più che notevoli dal cinematografo (per convincersi di ciò basterebbe leggere il copione de *Il sentiero del pino solitario,* commedia di Eugene Walter da un romanzo di Fox, e poi rivedere il suggestivo film di Hathaway!), un'opera invece nobile e compiuta ci si rivelava sminuita sulle scene da un'inadeguata realizzazione, mentre il cinematografo ci aveva suggerito e fatto immaginare in essa i più preziosi valori. Da un lato, quindi, una svalutazione dovuta all'esecuzione, dall'altro la formazione di un'aspettativa. Ma per quali vie era sorta tale fiducia e tale attesa? Era l'eccellenza cinematografica dell'opera che aveva destato la curiosità e la favorevole aspettativa della versione teatrale, oppure un'intrinseca valutazione negativa del cinema e un'attesa per qualcosa di « certamente migliore » che il teatro avrebbe dovuto darci? Certo, se il film fosse stato della levatura di *Fortunale sulla scogliera,* non vi sarebbe dubbio per la prima ipotesi, ma, dovendosi purtroppo riscontrare anche nelle pellicole di più elevata fattura un'inferiorità artistica nei confronti dei puri valori di arte cinematografica — e quindi di arte in sè — si era indotti, appunto dalla presenza di elementi superiori, a cercare nella fonte teatrale una più compiuta realizzazione ed un'ancor più alta espressione.

Si può concludere che spesso dal parallelo cinema-teatro nasce una insoddisfazione di duplice natura, la prima, di fronte all'opera cinematografica, per desiderio di elevatezza maggiore, la seconda, dinanzi alla rappresentazione teatrale, per difetto di esecuzione — ed una terza, a volte, alla lettura del testo, che si può rivelare impari alle suggestioni che uno dei due spettacoli oppure entrambi avevano provocato. E', in fondo, l'insoddisfacimento che scaturisce da ogni contatto con un'espressione d'arte che non sia perfetta, e che ci fa anelare a quel concetto — limite — e pur sempre trascendibile — di eccellenza.

Per questo siamo a volte portati ad una maggiore esigenza dall'uno o dall'altro mezzo, esigenza però che potrebbe essere teoricamente, benchè nei termini insopprimibili del « limite » suddetto, soddisfatta da ciascuno, secondo i propri caratteristici elementi. L'inadeguata o spuria applicazione di questi è il movente principale dell'irritazione.

Ora, il cinematografo ha sul teatro il vantaggio di poter rendere perfette — o meglio, di poter esprimere con perfezione mediante i propri mezzi — le opere manchevoli di questo o di raggiungere una equivalenza, mentre il teatro raramente può ispirarsi agli autonomi suggerimenti del cinema e rielaborare motivi d'arte originali dello schermo. Indipendenza da ciascuna parte, quindi, ma per il cinema possibilità di assorbire e riplasmare gli apporti del teatro ,e pertanto un maggiore impegno di dimostrazione di originalità. Impegno tanto più difficile ad essere mantenuto per le particolari molteplici esigenze contingenti, che per il teatro in misura incomparabilmente minore sussistono: e per questo è tanto più necessario il non adagiarsi in un facile compiacimento.

Quel che poi debba la scena allo schermo, sopra tutto come influsso di tecnica di composizione, di recitazione e di regia, potrà costituire interessante e, in un certo senso, doveroso argomento di una successiva disamina.

VINICIO MARINUCCI

Esperienze

La psicologia e il cinema.

Accanto a un romanzo psicologico e a un teatro psicologico può esistere un cinema psicologico?

La domanda parrà certamente a molti assurda, se non addirittura oziosa, in quanto la risposta l'avrebbero già data decine di film che hanno avuto grande fortuna tra il pubblico e sono citati ogni giorno da critici e intenditori tra le opere più significative.

Eppure approfondendo il problema ci si accorge che un cinema psicologico, in senso rigoroso, non è possibile se non a patto di una vera e propria decadenza dello specifico cinematografico; la dinamica delle immagini.

Tra gli equivoci che alcuni intellettuali hanno portato nel cinema vi è certamente quello del film psicologico. Equivoco di origine letteraria che si riallaccia ad analoghe tendenze della narrativa e del teatro. I francesi, i più intellettuali e letterari tra gli uomini di cinematografo, sono riusciti in un determinato momento a dare un tale indirizzo ai loro film, influenzando notevolmente tutta la cinematografia europea. Chi dicesse ora che quel cinema, di cui non vogliamo disconoscere l'alto livello, era superficialmente psicologico e non tutto cinematografico sembrerebbe a prima vista polemico per amore di paradosso.

Ancor oggi, infatti, capita di leggere grandi apologie di quei film su riviste che pure invitano alle immagini, ovverosia al film, per così dire, filmico. Che codesti inviti alle immagini pecchino troppo spesso di formalismo figurativo, pittorico o fotografico che sia, è sospetto legittimo se si tiene conto di certe indicazioni che paiono, appunto, dimenticare l'essenza del cinema; il montaggio in funzione narrativa.

Confessiamo i nostri peccati: Un colpo di pistola, Malombra, Giacomo l'idealista, Via delle Cinque Lune (*e lo cito solo per il peccato*) *rappresentano soprattutto, in misura maggiore o minore, un affinamento dell'aspetto figurativo del cinema italiano, ma difettano anche soprattutto come dinamica della narrazione, come ritmo e scioltezza del discorso cinematografico. Dinamica e ritmo che si trovano, invece, a parte altri difetti, in* Quattro passi tra le nuvole.

*Ma torniamo al cinema francese. Nessuno contesta che l'*Angelo del male, *per prendere il più alto degli esempi, sia un'opera notevole. Tutti vi dicono; quei treni, quell'ambiente ferroviario, quegli uomini che vi soffrono e lavorano, costituiscono un solo mondo vivo e commovente che il regista ha penetrato con una potenza artistica non comune. E siamo d'accordo. Ma Lentier, ma la sua amante e il marito di lei, sono altrettanto vivi come psicologia individuale? Mi permetto di dubitarne; certamente restano al disotto dei personaggi del romanzo di Zola, mentre è assai più forte e vera l'atmosfera in cui sono immersi.*

Tutti avranno potuto notare la discontinuità di ritmo del film; esso è calzante e perfetto nei primi trecento metri, nel finale, nel ballo al circolo ferroviario e in tutte le scene in cui la dinamica dell'azione corrisponde alla dinamica cinematografica; ma si arresta, peggio, si perde, quando per approfondire la psicologia dei personaggi il regista ricorre fatalmente al dialogo. Lunghe battute che i primi piani non risolvono cinematograficamente; perduto il ritmo, la narrazione perde anche di presa sugli spettatori.

Chi non ha avvertito in tutti i film francesi questi punti morti, questi salienti di noia?

Tutto ciò non accade col miglior cinema americano, a parte la sua frequente superficialità che è espressione, del resto, fedele di quel mondo.

Intendiamoci: qui si parla solo di mancanza di ritmo cinematografico, nè si esclude un ritmo lento e pacato quando è necessario, nè si vuole che tutti i film siano indiavolati come il jazz o come le corse nelle praterie americane tra banditi pistolettanti. Si parla di mancanza di ritmo dovuta al prevalere del fattore letterario (dialogo) come nei film francesi, o a quello stàticamente figurativo (pittorico o fotografico che sia) come in certi film italiani dove la penetrazione psicologica vuol essere data con elementi visivi. Ecco che qualcuno mi ricorderà la funzione del primo piano; certe espressioni di Gabin, torbide e folli, certi sorrisi ingenui e crudeli della Simon. D'accordo anche qui. Chi potrà dimenticare quei volti eloquenti nei loro silenzi? Ma sono, poi, i volti di due personaggi o la schematizzazione di certi sentimenti umani; terrore, lussuria, dolore? Penetriamo noi nel meccanismo, per così dire, psicologico che li muove come un mare in tempesta? Cosa c'è nel fondo, al di sotto dei flutti che si cozzano?

Consentitemi che gli interrogativi sono per lo meno legittimi. Un altro esempio: il capolavoro di Dostojevschi, Delitto e castigo, *e le riduzioni cinematografiche che se ne sono fatte. Potrei anche osservare che i film psicologici poggiano tutti su opere letterarie e sarebbe lo*

stesso anche se realizzati su soggetti originali; l'impostazione non potrebbe essere che letteraria. Si può aggiungere l'importanza dei dialoghi in tali film: quelli francesi come ognun sa erano litteratissimi. Ancora; un film psicologico visto in una lingua che non conosciamo resta incomprensibile nonostante i primi piani di cui, del resto, non bisogna esagerare la possibilità espressiva.

Per contro si potrebbero citare i film di Charlot e quelli di René Clair dove tutto è veramente e solamente cinematografo, ma dove per l'introspezione psicologica c'è poco spazio.

Voglio dire, però, che questa incompatibilità tra psicologia, in quanto introspezione, e cinema, se è un limite del film (e quale linguaggio artistico non ha i suoi limiti e grandeggia, appunto nel comprederli?) non è una minorazione per il cinematografo, ma invece la sua forza per chi sappia riconoscerla, perchè è in virtù di essa la forza universale e sociale del cinema stesso. Pabst della Tragedia della miniera *insegni; insegnino i grandi registi russi, quelli americani, René Clair del* 14 luglio, *Murnau: il cinema non è romanzo psicologico, ma narrazione, piuttosto, lirica o epica. Di queste ha la forza e l'innocenza. Perciò è antiletterario e antintellettuale.*

Che cosa c'è, infatti, in qualsiasi romanzo che resta indefinito dei personaggi? Certamente il loro aspetto esteriore. Ognuno di noi può immaginarsi Don Abbondio o Rascolnicof in modo diverso. Le indicazioni del romanziere, sotto questo aspetto, sono sempre sommarie e per quanto egli ci descriva i suoi personaggi, qualcosa resterà sempre a noi ignoto: o meglio sarà affidato alla nostra immaginazione che lo completa a suo modo. Mentre noi conosciamo fino nelle sfumature l'animo di Rascolnicof e di Don Abbondio e sappiamo il movente psicologico delle loro azioni, non siamo in grado di dire, per esempio, se l'uno è alto e l'altro è grasso. Di qui l'insoddisfazione degli spettatori quando vedono film tratti da romanzi noti; assai spesso gli attori non corrispondono all'immagine che essi si erano fatti dei personaggi stessi.

Nel cinema avviene l'inverso; Jean Lentier è Gabin e ognuno può dire come è fatto perchè ogni spettatore ha analizzato il suo viso, il suo fisico con la minuzia e l'implacabilità dell'obbiettivo. Il personaggio cinematografico nella sua apparenza è completamente definito senza possibilità di discussioni e interpretazioni. Ma può dirsi lo stesso della sua psicologia? Essa è suggerita; ognuno di noi può costruirsela e completarla a suo piacimento; il cinema ci dà l'aspetto fisico e quello morale (ecco perchè nel film i personaggi si dividono nettamente in buoni e cattivi) senza aver la possibilità di denudare e analizzare l'interiorità.

Ciò è tanto vero che per suggerire codesta psicologia il cinema si

serve di mezzi esteriori; la tempesta nelle anime dei protagonisti di Fortunale sulla scogliera *è per gran parte suggerita con l'infrangersi delle onde sul faro. Ma questa rimane pur sempre una mareggiata. La pazzia di Cecilia in* Malombra *Soldati l'ha voluta rendere con una burrasca sul lago durante il pranzo finale; purtuttavia quella agitazione degli elementi naturali non ci rende l'agitazione dell'animo folle della donna che medita un omicidio. Questi personaggi, nello sforzo di renderne la psicologia, non sono trasparenti, mentre ognuno di noi sente di non poter dimenticare l'equipaggio del sottomarino di* Uomini sul fondo *tutto teso in uno sforzo e una volontà di vita; i miti e dolorosi peoni di* Lampi sul Messico, *o i « picciotti » di* 1860.

Tutto ciò perchè nel cinema, nonostante il parlato, è il lato figurativo ad avere il sopravvento. Infatti l'aderenza figurativa dell'attore al personaggio serve assai più per caratterizzarlo di qualunque parole gli si possa mettere in bocca. Eppoi, al dire *il cinema sostituisce il* fare *proprio perchè l'immagine è in movimento e permette ai personaggi di definirsi nell'azione.*

In Giacomo l'idealista *di Lattuada il personaggio raggiunto è quello interpretato da Checchi, che è caratterizzato da poche azioni; il gatto gettato dalla finestra, la richiesta dei soldi al padre, la lettura dei libri pornografici ecc. Esso non ha una psicologia nel senso pieno e moderno della parola, ma una caratterizzazione che ci suggerisce la sua psicologia. Gli altri personaggi che mancano di codesta caratterizzazione sono inesistenti, nonostante lo sforzo del regista di darne l'interiorità con abbondanti primi piani. Molto spesso nei film sono assai più vivi i personaggi secondarî, che il regista si preoccupa soltanto di caratterizzare, anzichè quelli principali di cui vuol rendere le più fini sfumature psicologiche.*

Il cinema, in quanto caratterizza semplifica e schematizza i sentimenti dandocene la loro generalità o universalità anzichè la loro individualità. Terrore, odio, angoscia, sospetto, irrequitezza, gioia, sono altrettanti sentimenti che più o meno verranno ad assumere lo stesso valore figurativo per qualsiasi personaggio. Occhi sbarrati e bocca aperta, sguardo obliquo concentrato e fisso, mascelle contratte e sopracciglia aggrottate, sguardo dal sotto in su, movimento nervoso e ritmico delle mani e dei piedi, occhi aperti e illuminati e bocca ridente.

La caratterizzazione precisa sarà data poi dal montaggio e cioè dal rapporto dei pezzi contenenti queste espressioni con quelli che li precedono e li seguono. Ma va da sè che la chiarezza del sentimento espresso sta proprio in questa generalizzazione schematica.

Qualcuno potrà sorridere di questo prontuario, approssimativo

s'intende; ma questo qualcuno pensi che anche il teatro prima di essere psicologico e realistico si rifaceva a qualcosa di simile; basti ricordare il Protuario delle pose sceniche *di Alemanno Morelli. Del resto, il linguaggio visivo dei personaggi cinematografici sarebbe incomprensibile se le loro espressioni e le loro reazioni non facessero parte di un linguaggio veramente universale.*

Che i personaggi del cinema non abbiano nome e cognome (per inciso una piccola quotidiana osservazione che ha il suo peso: il pubblico ignora i nomi dei personaggi, che chiama sempre con quelli degli attori), ma siano schemi, tipizzazioni lo prova il fatto che al cinema e solo al cinema lo spettatore può identificarsi con loro. L'eroe diventa un simbolo di valore universale. La sua psicologia conta fino a un certo punto. So benissimo che l'argomento richiederebbe un più ampio sviluppo e una maggiore dimostrazione e che certe affermazioni qui contenute possono sembrare, come in effetti sono, troppo categoriche, ma a me premeva sollevare la questione, proporre il problema ad altri che con più tempo e maggiore dottrina lo potrà meglio approfondire.

Per concludere, io penso che l'essenza figurativa e dinamica del cinematografo mal si concilia con l'introspezione psicologica. Lo sforzo di voler superare questo limite fa decadere il cinema nel letterario del dialogo o in uno statico figurativismo allegorico.

Il cinema, che al di là della psicologia individua e contingente, coglie l'universalità eterna dei sentimenti umani, nonostante il realismo dell'immagine, quando raggiuge la forma artistica è essezialmente epico o lirico.

LUIGI CHIARINI

Espressività del costume nel linguaggio cinematografico

Premessa

« ... In quei tempi, spesso anche in maniera demagogica e antiartistica, *i bei vestiti indicavano i cattivi sentimenti* e l'elegantone, tipo Roy d'Arcy, era il personaggio cattivo delle storie cinematografiche... ». Così Umberto Barbaro, a proposito del film *Una donna a Parigi* di Chaplin, nel capitolo « Il materiale plastico » di *Film*: *soggetto e sceneggiatura,* dove l'abbigliamento dei personaggi è rinvenuto come materiale visivo e fotografabile, in cui si attua il soggetto nei suoi sviluppi e nella sua significazione.

Questo accenno contiene già tutti i presupposti delle esemplificazioni che verremo portando nelle successive pagine: il costume come mezzo a disposizione del regista (ed eccettuandosene qualunque estrosa attività di ricerca e di composizione in cui esso viene a materiarsi, che rientra in una opera collaborativa del costumista) ha in sè possibilità espressive che determinano *linguaggio cinematografico.*

Costume e collaborazione cinematografica

Quanto staremo ad esporre (nonostante l'eccezione già formulata) non ci esime tuttavia da sfiorare, almeno, una questione di una certa importanza per la sistemazione dell'attività del costumista nella collaborazione cinematografica.

Dove comincia e dove finisce la collaborazione del costumista? E' essa creativa, ai fini dello sviluppo della narrazione, o piuttosto *muore* all'atto della collazione del proprio apporto operativo (i modelli, o, nel miglior caso, i costumi già realizzati) così che, in definitiva, tale apporto sarebbe pari a quello di altri collaboratori (che ci piace distinguere in *morti* e *vivi*) e dove dunque il linguaggio cinematografico sarebbe espresso tutto dalla regia e dai collaboratori creativi della re-

gia, mentre soggettista, costumista, truccatore (siano o no, essi stessi, artisti o artigiani, imitatori o inventori) non sarebbero creatori di questa opera? (La demonína capigliatura del parigino che vive presso Antinea, in *Atlantide*, non può essere stata scelta a capriccio da un confezionatore di parrucche, ma da Pabst, e da nessun altro, che con questo elemento allargava il proprio linguaggio e perveniva ad una più eloquente proposizione del personaggio).

La collaborazione del costumista non può certo intendersi *viva* allorchè il costume è niente più che esatto, inespressivamente *fotografico* — nella sua risultante — del tempo storico cui si riferisce. Essa aspira invece a molto di più allorchè il costume è *funzionale*. Adrian, che è un sarto di primo ordine, ci dimostra in *Camille* di Cukor — e da noi *Margherita Gauthier* — un eccezionale buongusto e una grande eleganza, ma i costumi sono sbagliati, affatto aderenti allo spirito dei personaggi e al loro comportamento umano. Eccezionali prove, invece, in questo senso, furono *Don Chisciotte* di Pabst, nel giuoco bianco e nero dei costumi; *Capriccio spagnolo* di Sternberg, per la interpretazione di un popolo che poi, forse a torto, se ne adontò; *Atlantide* di Pabst nel gelido costume di Brigitte Helm e nel *can-can* che diventa dato topografico e definizione dello spirito di un'epoca: *Ça c'est Paris*.

La *funzionalità* del costume, però, è chiaro che non possa giustificarsi, d'uso, in una intima suggestione del costumista, al quale, in definitiva, il racconto cinematografico non è mai affidato; ma anzi dovrebbe, sempre, essere almeno *suggerita* dal regista. In questo senso è ancora al regista che spetta tutta la responsabilità, e tutta la novità del linguaggio cinematografico per tale via concretato.

Idea del costumista

La figura ideale del costumista, quale l'immagina un nostro intelligente artista al cui gusto sono legate molte dignitose produzioni della cinematografia italiana, dai meno recenti « *Il fu Mattia Pascal* » di Chenal e « *Cavalleria* » di Alessandrini ai film di Chiarini, dovrebbe essere un'altra: implicante una compartecipazione del costumista alla sceneggiatura e concorrente creativamente, con la propria invenzione e i mezzi a disposizione, alla definizione del linguaggio del film. Ma ci viene da pensare che giusto con Sensani si possa eccezionalmente attuare questa figura (egli infatti apparisce anche fra gli sceneggiatori di *Gelosia*) mentre di regola, e di necessità, non sia prevedibile per il costumista che una attività limitata alla collazione, quanto più esatta, o

gustosa, a seconda della propria sensibilità e della propria intima visione, degli elementi in suo possesso da trasmettersi al regista. Il quale poi potrà accettarli o limitarli a seconda delle sue intenzioni e della visione complessiva dell'opera che intende creare, anche nella coscienza dell'importanza dell'apporto pervenutogli da questo collaboratore.

Tale idea del costumista non fa che confermare quali possibilità espressive racchiuda in sè il vestimento, delle quali spetta al regista la scoperta e l'intelligenza dell'uso.

Linguaggio statico e linguaggio dinamico del costume

Il linguaggio del costume in quanto espressione di un costumista non interessa, come abbiamo premesso, le conclusioni che ci proponiamo ritrarre dal presente saggio: per la significazione *statica* che si connette al costume — la quale si esaurisce nel fotogramma o si configura, con immobilità, nel piano generale del film — rimandiamo a una disciplina più propria: la storia del costume. Noi intendiamo occuparci dell'*azione* che il costume può compiere (e ci tornano a mente, per analogia, *les portes qui claquent* di Jean Cocteau, nella *pièce Les parents terribles*, dove esse vengono ad assumere una crudele espressione di umanità in urto); insomma vogliamo riferirci non tanto al materiale plastico che, attraverso i proprî elementi, esso può diventare, quanto alle infinite altre utilizzazioni degli abbigliamenti ai fini dello sviluppo progressivo del racconto.

Quando Tairoff, nella sua entusiastica *Storia e teoria del Kamernhy Teatro di Mosca* (di recente tradotta da Fulchignoni) ci parla del costume come di una *soprapelle* dell'attore, non ce n'offre che un'idea assolutamente *statica*, come una manifestazione sommaria e definitiva. Ma qui intendiamo riferirci al suo impiego *dinamico*.

Elementi del costume come materiale plastico

Il caso più primitivo, e, se vogliamo, più facilmente rinvenuto, di questo impiego del costume, è nella ricerca di materiale plastico che esso ha subito determinato, come l'elemento disumano — ma capace di significazioni umane — più prossimo all'attore, interprete assoluto del film, nella cinematografia più ingenua.

Griffith, nel pezzo più volte citato di *Intolerance*, della madre privata della propria bimba, ci mostra Mae Marsh che stringe convul-

samente un indumentino della figlia, a significare il suo dramma. Altri esempi, anch'essi noti, ce li offre Dupont. In *Varieté* lo Jannings risorge dal breve duello col rivale, rimasto accoltellato, facendoci vedere anzitutto il proprio cappello ammaccato: la colluttazione avvenuta. Su *Fortunale della scogliera* Dupont fa stringere al marinaio (fig. 1) le calze della donna desiderata (e similmente in *Marysa* di Rovenski).

In *Femmine folli* di Stroheim è un guanto che mette in ridicolo il ricco americano ricevuto dal principe di Montecarlo. Esso non riesce a toglierselo che con sforzo, allorchè deve dare la mano. Negli *Ultimi giorni di San Pietroburgo* di Pudovchin ci appaiono, inquadrate dall'alto, una folla di bombette e cappelli duri: a significare la società che a Leningrado non sopravviverà.

In *Tempesta sull'Asia* di Pudovchin (o meglio, *Il discendente di Gengis Kan*), questo impiego di materiale plastico si fa più mosso, quasi si avvia a diventare racconto. Il tibetano, nell'aggressione al mercante europeo, ha perduto guanti e berretto. Ma deve fuggire, perchè denunziato e ricercato. Lascia i familiari e le persone con cui convive, e gli vengono offerti guanti, berretto e cavallo: a significare la solidarietà disinteressata dei suoi, in contrapposizione all'avidità dei compratori di pellicce.

Sulle infinite possibilità plastiche del costume, e che non staremo ad elencare, così numerose, ci certificheranno più film. Ma è interessante notare come, in pari tempo, altri uomini di cinematografo passino a ritrovarci possibilità più estese di figurazione e di racconto. Nel *Monello*, Charlot ci appare disteso sotto una povera coperta. E' il momento di alzarsi; Charlot tira a sè la coperta, la trasforma in pigiama passando la testa in un buco che ne sta al centro esatto, si alza con la noncuranza dell'elegante che ha l'abitudine delle proprie comodità. Una buffonata da circo, senza parole, che qui diventa puro linguaggio cinematografico.

Proposizione del personaggio

Il costume, quindi, viene ad offrire riassuntive qualificazioni dei personaggi. Nel film russo (*La giovinezza di Massimo* di Trauberg e Kosinzieff) la cravatta o la paglietta sta a contrassegnare, non rare volte, il borghese. Nel già ricordato film di Pudovchin l'abbigliamento massiccio definisce ironicamente la appartenenza capitalistica dei commercianti europei. Come in *Lampi sul Messico*, di Eisenstein e Alexan-

droff, quello degli *hacienderos* dai cappelloni arabescati, in confronto degli stracciati *peones*. E il moscardino che macchierà la donna del *peone*, determinando il successivo dramma, ha baffi e calzoni a righe che lo dichiarano grottescamente (fig. 2). Ricordate ancora la fidanzata che partecipa alla partita di caccia, caccia d'uomini: anch'essa definita con la veste e il cappello. E in *Fortunale sulla scogliera*: Conrad Veidt, naufrago, mette gli abiti dei marinai del faro. Il suo stato sociale — di avventuriero, ma avventuriero elegante — è enunciato da una caramella incastrata nell'orbita.

Nel film americano, infine, il negro apparisce sempre stracciato (Zeke in *Alleluja*), o sobriamente vestito (lo stesso Zeke, da predicatore): quando è abbigliato con eleganza, all'europea, o, pompieristicamente come un *Emperor Jones*, ha sempre un sapore di grottesco: di tragico.

IL COSTUME CHE NARRA

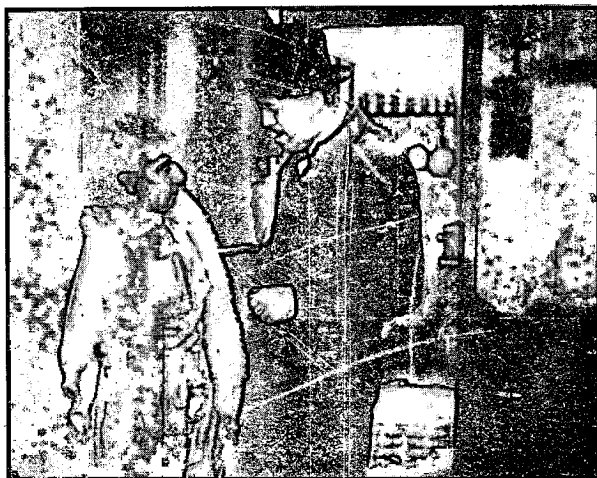
Dalle più semplici materializzazioni plastiche, a certe descrizioni, definizioni e figurazioni prettamente cinematografiche: possiamo ora passare all'esposizione che più ci preme, possibile soltanto attraverso le precedenti esperienze, e che consegue un più evoluto risultato di racconto.

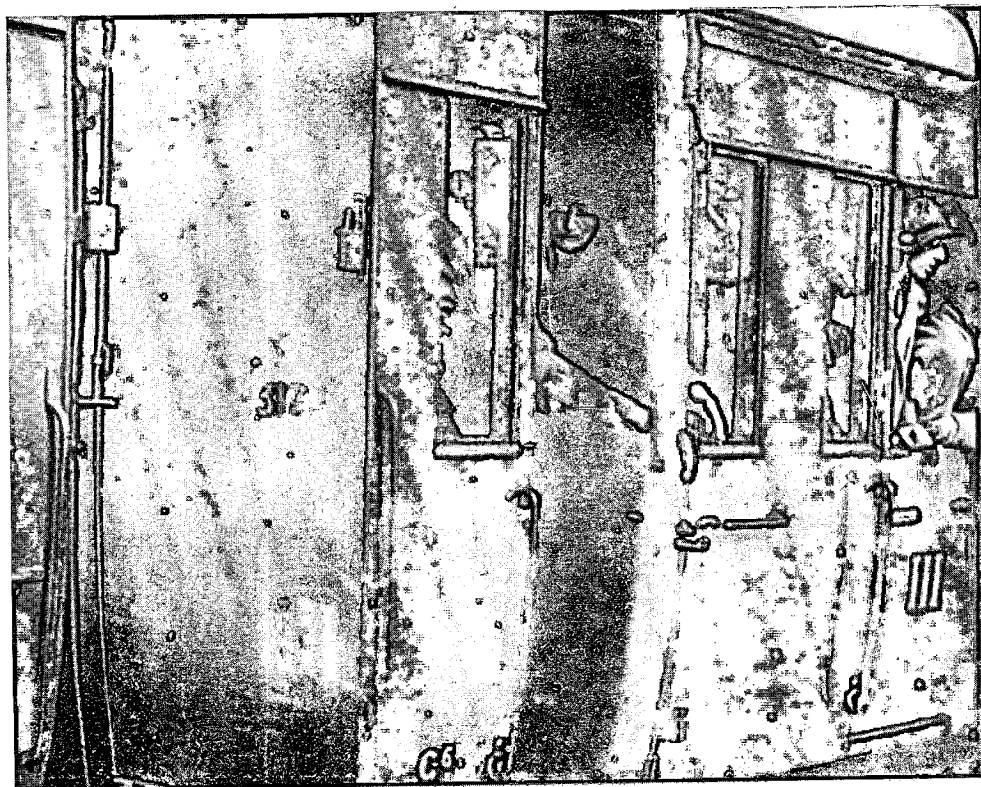
Ne *La chienne* di Renoir (fig. 3), Michel Simon ci appare, subito nella prima scena, in una cena fra amici, indossando un abito da sera. A metà film, allorchè si trova in casa della ragazza che ucciderà — l'attrice Janie Marèse — esso ha un ruvido abito scuro. Nell'epilogo è irreparabilmente sporco e mendicante. Orbene, l'apertura in abito da sera non è casuale. E' questa precipitazione di costumi diversi che definisce puntualmente, in eloquente contrappunto allo svolgimento del racconto, attraverso un costume che esso stesso *narra*, la degradazione spirituale del personaggio. (Altrettanti salti, per la Dietrich, nel *Cantico dei cantici* di Mamoulian: da contadina, da modella, da signora elegante).

Un caso più frequente, e più facile, potremmo rintracciarlo in certi vecchi film-rivista americani. Esempio tipico: 42ª *strada* di Loyd Bacon. (Il *dénoument* è sempre lo stesso: c'è una rivista in preparazione e tutto congiura per la infelice riuscita dello spettacolo. Ma, nonostante il faticoso allestimento, la rivista ci sarà, il successo le arriderà).

Si svolgono le prove delle ballerine. Prima prova: l'allestitore

E. A. DUPONT *Fortunale sulla scogliera.*

S. M. EISENSTEIN *Lampi sul Messico.*

J. RENOIR *La chienne.*

K. VIDOR *Alleluia.*

G. W. PABST *La tragedia della miniera.*

R. CLAIR *Quatorze Juillet.*

R. CLAIR *Il milione.*

dello spettacolo (Warner Baxter) è vestito ineccepibilmente, presentabile fra gli uomini civili. Le ragazze formano un complesso confusionario di abbigliamenti. Prove successive: Baxter comincia a perdere la giacchetta, e poi anche il gilè; la cravatta si allenta. Le ragazze al contrario, tendono a unificare i loro vestimenti. Dai cappellini incredibili, dalle borsette e dai fronzoli, a un semplificato costume da ballo che, almeno per due, è identico. E infine la serata di *prima*: le *girls* ci appariscono in un costume uniforme. Baxter è con la camicia aperta, senza cravatta, i capelli sugli occhi. E il racconto del tormentato allestimento della rivista è completo.

Un altro esempio, assai più primitivo, in *Alleluja* (e, stavolta, quasi una predizione del racconto): la negra che sedurrà Zeke (fig. 4) — un incontro di malanno e di fatalità — ha sul vestito, prima, un fregio di dadi, poi un cuore. E nel giuoco e nell'amore sono i due tradimenti che essa consumerà in danno del coltivatore di cotone (1).

Altro passo facile, e comunemente usato (2): il viandante che si mette in marcia con le scarpe pressoché nuove; in dissolvenza le scarpe si trasformano in calzature sporche e consumate (*Io sono un evaso* di Mervyn Le Roy). E infine tre eccezionali esempi di alta comunicazione: ne *L'angelo azzurro* di Sternberg un pagliaccio, assolutamente estraneo ad ogni azione, quasi una maschera che cammina, si aggira mutamente intorno ad Jannings, nella prima parte del film. Come una mi-

(1) Ma, per non rifarci sempre ai film consacrati ufficialmente e tradizionalmente a un riconoscimento di ammirazione che li definisce *classici*, anche nella nostra cinematografia, tuttora — in gran parte — inesperta, tuttora vereconda nell'impiego puro del linguaggio autentico cinematografico, possiamo rinvenire qualche consimile esempio: in *Gelosia* di Poggioli, dopo il fittizio stordimento dello sposalizio, come una commedia, il marchese Roccaverdina ci riappare mentre sta indossando nuovamente la sua cacciatora nera ed aderente, quasi a risignificare il suo stato d'animo che, lungi dall'essersi appacificato, sarà ancora ottenebrato, ancora indemoniato. Il costume, particolarmente felice, era di Gino Sensani.

E in *Alfa Tau* di De Robertis: l'attendente esprime nel suo desiderio di indossare gli stivali da sommergibilista, e nella realizzazione di questa aspirazione, tutto il suo intimo rodimento e la sua storia.

(2) Vedi Bèla Balázs, *Lo spirito del film* (trad. di Umberto Barbaro), sul film *Ritorno* di Joe May (*Bianco e nero*, IV, n. 2, pag. 30): « Il protagonista fugge dalla prigione in Siberia: poi lo vediamo arrivare al suo paese in Germania. Frattanto l'avevamo visto in cammino, non lui, soltanto i suoi piedi in primo piano che andavano, andavano. Gli stivali in buono stato si trasformano, nella dissolvenza, in logore ciabatte. I piedi in marcia sono sempre nel quadro e frattanto le ciabatte diventano stracci e infine vediamo i piedi nudi e insanguinati che sempre e sempre camminano ».

naccia. Finchè è lo stesso Jannings che si trasforma in pagliaccio. *Cavalcata di Lloyd*: una bimba, all'inizio, accenna sulle punte un passo di danza. Diventa fanciulla, donna, si acquista affetti e perde le persone più care, nelle alterne vicende della famiglia a cui appartiene; ma, anche nei momenti più solenni, Lloyd ce la mostra nel suo costume di ballerina, che danza e che danza... *Tragedia della miniera* di Pabst: nella stazione un treno sta per partire, la gente saluta, il convoglio si muove. Ma da lontano giungono le fumate di un incendio; le persone, per le vie, si mettono a correre verso la miniera (e correranno, poi, in assoluto silenzio, con un effetto molto più pregnante). Dal treno già in moto una giovane — che intravede un pericolo per le sue persone care — decide subitamente di scendere, apre uno sportello. Dei viaggiatori la trattengono. E resta sul vagone, lo sportello si richiude, il convoglio va. Ma la donna che l'ha arrestata è *vestita a lutto* (fig. 5).

Concertazioni clairiane

Con René Clair il costume viene a prestarsi a vere proprie mascherate, a concertazioni che trovano un materiale inesauribile negli abbigliamenti dei personaggi, e che vengono a comporre un linguaggio cinematografico quanto mai spiritoso e variato. (Ma in Clair tutto viene a diventare linguaggio cinematografico. La scenografia: in *A' nous la liberté*, la prigione che sembra un opificio moderno e la fabbrica di dischi che è un reclusorio. Le iscrizioni (*Il milione*): *defense d'afficher*, si legge sul muro del posto di polizia, e fa pensare ad *enficher; defense de fumer*, invece, sul palcoscenico del teatro, e appena si avvicina qualcuno il poliziotto di guardia getta la cicca e apre la finestra, come un ragazzino in fallo, per cambiare aria).

Clair gioca con gli americani in costume scozzese in *Fantasma galante* (perfino una banda negra). Gioca coi baffuti coristi del melodramma, nel *Milione*. Gioca con gli assistenti e gli operai in *A' nous la liberté*, che sono abbigliati da carcerati e secondini. Gioca coi borghesi partecipanti al banchetto, nello stesso film, che si prendono, per spregio, su tutti gli abiti da società e nella spalla, rivoletti di crema. Ma si pensi poi alla banda di *Père-la-Tulipe* nel *Milione*, sia nella presentazione che ne vien fatta nel covo che nel suo intervento, in abito nero, allo spettacolo (con lo sparato, il fiocchino, una bombetta in testa, e un faccione da ergastolano — un ergastolano che finisce per piangere perchè il tenore canta bene; male). Si pensi ai tipi del posto di polizia, nel medesimo film (quello in mutandine bianche, quello che non vuol

restare a capo scoperto, e quello con la bisaccia); si pensi ancora alla famiglia borghese in *Quatorze Juillet* che esce in bianco per scampagnare ed è colta dall'acqua, o che esce in impermeabile e c'è il sole che brucia; e all'ultimo nato della stessa famiglia, che viene accolto dai monelli con grida di « brutto! brutto! », senza dubbio perchè (come dicevamo da principio) è vestito bene (fig. 6); e infine si guardi la ruvida e rotonda gioia del ballo popolare (*Quatorze Juillet*) e la noia al *dancing* degli aristocratici, mentre nel rione sono gli orchestranti con tuba — copricapo borghese — che dilettano un pubblico di mariuoli e di rivenditrici, di operai e di sgualdrine (il pubblico più antiborghese che ci sia). Si pensi dunque a questi ambienti e a queste persone, e non si potrà non riconoscere che è un vero e proprio linguaggio cinematografico che Clair viene ad attuare, a mezzo dei costumi (3). Ma, a parte la diabolica giacca del *Milione*, è nei cilindri (oltre che nei berretti degli autisti e nei manichini, nei comignoli e nei paesaggi da scenario, nei festoni e nei palloncini) che riconoscerete Clair (fig. 7).

Conclusione

Da quanto siamo venuti esponendo consegue, senza ulteriori approfondimenti ed esemplificazioni, l'importanza del costume nel cinema come mezzo espressivo e come elemento di racconto. Ma l'indicazione di questa importanza non ci perviene da adesso. Già nello spettacolo scespiriano, come fu ampiamente messo in evidenza in un saggio di Oscar Wilde (4) il costume era rinvenuto come mezzo atto ad ottenere resultati drammatici, ad imprimere certi effetti sul pubblico

---

(3) Certa critica ha definito come clairiano anche il corteo nuziale de *La bella addormentata* di Chiarini. La qualificazione è più inesatta che approssimativa. Quel corteo ha in sè qualcosa di acre e di mordente che manca assolutamente a Clair. I borghesi vicini a Carmela non vogliono significare che i *mostri* accanto alla *purezza* innocente e inconsapevole (come una natura morta di Ensor).

(4) Oscar Wilde, *Intenzioni*, trad. di Raffaello Piccoli, Milano, Fratelli Bocca Editori, pag. 184-187 (nel saggio *La verità delle maschere*): « Il punto tuttavia ch'io voglio altamente affermare non è che Shakespeare pregiasse le belle vesti in quanto aggiungono di elemento pittoresco alla poesia, ma ch'egli vide come sia importante il costume, come un mezzo per produrre certi effetti drammatici. Molti de' suoi drammi... per quel ch'è in essi di illusione, dipendono dal carattere dei diversi vestimenti indossati dall'eroe o dall'eroina... Quanto all'uso che fa Shakespeare dei travestimenti, gli esempi ne sono innumerevoli... Nè sono meno numerosi gli esempi dell'impiego del costume come

ed esprimere taluni tipi di personaggi. E Polonio (*Amleto,* atto primo), a cui Wilde volentieri si richiama, ci insegna che « una delle prime qualità del vestimento è la sua *espressività* ».

Con una *camera* padrona assoluta di ogni elemento che possa intervenire nella pagina cinematografica — e questa è la stessa superiorità figurativa che il film ha sull'opera di teatro — il cinema ha infinite possibilità di aggiudicare al costume (il primo, come c'è parso, dei materiali avvicinati più diffusamente e trasfigurati per una emblemazione plastica) una propria espressività, non tanto perchè esso sa eloquentemente proporre un carattere (senza d'altra parte descriverlo compiutamente) quanto perchè, come dicevamo, è un mezzo efficace per il concretamento artistico del racconto nei suoi sviluppi e nei suoi effetti drammatici.

MARIO VERDONE

---

mezzo d'intensificare la situazione drammatica. Dopo l'uccisione di Duncano, Macbeth apparisce nella sua vestaglia da notte come desto dal sonno; Timone finisce in cenci il dramma ch'egli aveva iniziato nello splendore; Riccardo piaggia i cittadini di Londra in una armatura logora e sporca, ed è appena salito al trono fra il sangue che cammina fra le vie incoronato, col S. Giorgio e la Giarrettiera; nella *Tempesta* il culmine è attinto quando Prospero, gettando le sue vesti di incantatore, manda Ariele a prendergli il suo cappello e la sua spada, e si rivela il grande Duca italiano; lo spettro stesso, in *Amleto,* muta il suo mistico apparato per produrre diversi effetti; e quanto a Giulietta, un autore moderno la avrebbe fatta uscire nel suo lenzuolo funebre, e la scena sarebbe stata puramente una scena d'orrore, ma Shakespeare la abbiglia nel suo vestimento ricco e magnifico, la cui vaghezza dà al sotterraneo « una allegra parvenza luminosa », fa della tomba una camera nuziale, e dà l'avvio e il motivo alla parlata di Romeo del trionfo della Bellezza sulla Morte.

Anche piccoli particolari dell'abito, come il colore delle calze d'un maggiordomo, il ricamo sulla pezzuola d'una sposa, la manica d'un giovane soldato, e i capelli d'una donna alla moda, diventano fra le mani di Shakespeare soggetti di vera importanza drammtica, e ad alcuni di essi è assolutamente condizionata l'azione del dramma al quale appartengono. Molti altri drammaturghi si sono serviti del costume come un mezzo per esprimere direttamente all'uditorio il carattere d'un personaggio al suo entrare in scena, benchè non con l'abilità di Shakespeare nel caso del *dandy* Parolles, il cui vestire, fra parentesi, non può essere capito se non da un archeologo;... ma nessuno dai meri particolari d'apparato o d'adornamento ha mai tratto tanta ironia di contrasto, così immediato e tragico effetto, tale pietà e tale *pathos,* come Shakespeare stesso ».

Documenti

IL CINEMA D'AVANGUARDIA

LE OPERE CINEMATOGRAFICHE D'AVANGUARDIA DI FRONTE AL PUBBLICO E ALL'INDUSTRIIA DEL CINEMA.

Si può qualificare « d'avanguardia » un film in cui la tecnica, utilizzata in funzione di una rinnovata espressione dell'immagine e del suono, si stacca dalla tradizione per ricercare nel campo strettamente visivo e fonico, patetici accordi inediti. Il film d'avanguardia non cerca di piacere alla folla. Esso è nello stesso tempo più egoista e più altruista. Egoista, perchè personale manifestazione di un pensiero allo stato puro; altruista, perchè libero da ogni preoccupazione che non sia quella del progresso.

Il film d'avanguardia d'ispirazione sincera ha questa fondamentale qualità: di contenere in germe, sotto un'apparenza talvolta inaccessibile, le scoperte suscettibili di avviare il film verso la forma cinematografica dell'avvenire. L'avanguardia nasce dalla critica del presente e dalla prescienza dell'avvenire.

Il cinema è un'arte e un'industria. Considerato dal punto di vista artistico, esso deve difendere gelosamente la purezza della sua espressione, e mai tradirla per desiderio di convincere. Ma esso è anche un'industria. Per realizzare un film e diffonderlo è necessario denaro, molto denaro; la pellicola sulla quale s'imprime l'immagine è costosa, e costosi sono i trattamenti che subisce; ogni elemento visivo e sonoro impiegato corrisponde a una cifra stabilita; l'elettricità necessaria a dare begli effetti di luce non si ottiene che col denaro, e così l'obiettivo che la registra. L'enumerazione rischierebbe d'essere lunga.

L'industria del cinema produce i film commerciali —, e cioè i film realizzati avendo di mira un facile successo nelle masse — e i film mercantili. Per film mercantili si devono intendere quei film che non hanno altro scopo all'infuori di quello finanziario, mentre i film commer-

ciali, realizzati con la preoccupazione d'incontrare il favore del grosso pubblico e quindi cercando di trarre il miglior profitto dalla espressione e dalla tecnica cinematografica, producono talvolta opere interessanti anche dal punto di vista artistico. In questi casi, si verifica l'unione dell'industria con l'arte.

Nell'atmosfera dell'attività commerciale si forma l'equilibrata opera cinematografica per la quale operano l'industria e l'avanguardia in campi opposti.

Generalmente, l'industria non considera con molto zelo il lato artistico, mentre l'avanguardia ha di mira soltanto questo. Da ciò l'antagonismo.

Sarebbe eccessivo affermare che l'arte, nel cinema, deve avere soltanto opere di eccezione, suscettibili di sconvolgere l'opinione pubblica. Fra il cinema-industria e il cinema-avanguardia, vi è il cinema, semplicemente, senza qualificativi: il solo che veramente conti, poichè rappresenta il risultato e la realizzazione completa.

« Al principio si presenta dunque una questione di meccanica abbastanza grave. O le forze che agiscono in senso contrario sarano eguali e si annulleranno per compensazione, creando un vano movimento meccanico di rotazione — il cinema avrebbe l'apparenza di una trottola — oppure fra queste forze si stabilirà un armonioso equilibrio che permetterà al cinema di progredire » (Pierre Bonardi).

Ed ecco che un bel sogno fa intravedere l'avanguardia che forza i limiti, apre degli sbocchi, scava dei solchi. Poi l'industria del film interviene con una scelta saggia e armoniosa fra le scoperte della avanguardia. Il cinema d'avanguardia, non ostacolato dal cinema commerciale ma riconosciuto utile ai suoi scopi, potrebbe svolgere tranquillamente la sua opera e avere uno sviluppo proficuo.

L'avanguarda e il cinema commerciale, ossia l'arte e l'industria del cinema, formano un tutto inscindibile.

Ma in realtà l'avanguardia, così necessaria all'evoluzione del cinema, si trova à lottare contro la maggior parte del pupblico e la totalità degli editori.

Le diverse scuole di avanguardia hanno tentato:

1) di dare al cinema una sua propria espressione artistica, indipendente dalle arti esistenti;

2) di ricondurre il cinema alla sua vera essenza: movimento, ritmo, vita.

EVOLUZIONE STORICA.

Dopo la scoperta meccanica di Luigi Lumière, parallelamente alle ricerche per il miglioramento tecnico, il cinema ha sempre suscitato tentativi e ricerche nel campo spirituale, da parte dei cineasti. Méliès non fu, alla sua epoca, un realizzatore d'avanguardia, sostituendo lo *spirito cinematografico* allo *spirito fotografico?*

Così pure Grimoin-Sanson che nel 1897, due anni dopo la nascita del cinema, prese un brevetto il cui testo è: « La presente domanda di brevetto ha per oggetto di garantirmi la esclusiva proprietà di un nuovo panorama di vedute animate che permette di dare allo spettatore collocato al centro l'*illusione di un'ascensione in pallone* ».

« Durante le prime sedute » — racconta la « Revue du Cinéma » del 1° novembre 1931 — « molti spettatori furono colti dal malessere caratteristico nelle ascensioni in pallone libero ».

Tale primo tentativo si ricongiunge, a venticinque anni di distanza, a quello dell'avanguardia del 1924 che, nello sviluppo di un aneddoto, dava maggiore importanza alla sensazione suscitata da un fatto che al fatto stesso. Ben inteso, fra i contemporanei nessuno comprese la portata della scoperta di Grimoin-Sanson.

E' assai sconcertante constatare la mentalità semplicista con cui il pubblico accolse le prime manifestazioni cinematografiche. All'inizio, il cinema fu per esso un *mezzo fotografico* di riprodurre il movimento meccanico della vita. La vista di un treno in arrivo alla stazione bastava a soddisfare gli spettatori, senza suscitare in essi il pensiero che tale semplice spettacolo nascondeva un nuovo mezzo offerto alla sensibilità e all'intelligenza per esprimersi.

La ripresa del movimento-vita considerata come semplice riproduzione fotografica, prima di ogni altro tentativo, divenne preda della letteratura. Si combinavano fotografie animate intorno a una azione composta e fittizia, abbandonando l'elemento « vita » per considerare soltanto il lato letterario. Il cinema entrò così nel dominio intellettuale del movimento narrativo. Un'opera di teatro è movimento; anche il romanzo è movimento, poichè vi è in esso un concatenamento e una successione di situazioni, di idee, di sentimenti; l'essere umano è movimento, poichè continuamente muta e agisce. Di deduzione in deduzione, di confusione in confusione, piuttosto di esaminare e studiare in se stesse le concezioni del movimento, dell'immagine e del suo ritmo nel loro valore intrinseco, si è preferito considerare il cinema alla stregua di uno spettacolo scenico fotografato. Il cinema venne considerato come un facile mezzo di moltiplicare gli episodi e gli scenari di un

dramma, di variare e di approfondire le situazioni drammatiche o romantiche del teatro mediante cambiamenti di sfondi, alternarsi di quadri fittizi e ripresi dal vero.

Col passar degli anni i mezzi tecnici si perfezionarono e si affinò il senso cinematografico dei realizzatori di film. Il cinema narrativo, puramente arbitrario e letterario, ebbe un'evoluzione. L'aneddoto fu avvolto da forme realistiche e i sentimenti ricondotti a proporzioni più vere e umane.

La logica di un fatto, l'esattezza di un quadro, la verità di un'attitudine costituirono l'armatura della nuova tecnica cinematografica. Non solo, ma la composizione, la misura espressiva intervenendo nell'ordine delle immagini, diedero vita al ritmo, nonostante la concezione del fatto « per il fatto » avesse la prevalenza, a scapito del sentimento visivo che cominciava a manifestarsi.

I quadri non si succedevano più indipendenti gli uni dagli altri, collegati semplicemente dalla didascalia, ma si susseguirono secondo una logica psicologica, emozionante e ritmata.

In seguito si pensò a rendere per immagini l'inespresso, l'invisibile, l'imponderabile, l'anima umana. Al disopra dei fatti, i sentimenti si disegnano armoniosi, dominando cose e personaggi.

Da ciò seguì logicamente il film psicologico. Sembrò puerile collocare il personaggio in una data situazione senza evocare la sua vita interiore, e ai suoi gesti si aggiunse la visione dei suoi pensieri, dei suoi sentimenti, delle sue sensazioni. Aggiungendo ai fatti precisi di un dramma la descrizione delle impressioni interiori molteplici e contrastanti, nel corso di un'azione, il fatto non esistendo più in se stesso ma divenendo la conseguenza di uno stato d'animo, insensibilmente interveniva una dualità che, per rimanere equilibrata, si adattò alla cadenza di un ritmo, al dinamismo e alla misura delle immagini.

A questo punto cominciò l'azione dell'avanguardia. Il pubblico e la maggior parte degli industriali avevano accettato il realismo, ma si ribellarono dinanzi al gioco isolato degli elementi sentimentali e sensibili. Il cinema doveva, secondo la loro teoria, appartenere esclusivamente e nettamente al dramma creato dalle situazioni e dalle vicende e non a quello provocato dal conflitto delle menti e dei cuori. Essi combatterono l'impressionismo e l'espressionismo, senza pensare che tutti i tentativi effettuati dagli innovatori allargavano il dominio dell'azione pura, dell'emozione provocata dai problemi psicologici e dall'analisi degli ambienti.

La « Roue » di Abel Gance segnò una tappa importante. In questo film la psicologia, i gesti, il dramma erano legati ad un ritmo. I

personaggi non erano più i soli elementi importanti dell'opera, ma divenivano importanti anche gli oggetti, le macchine, la persistenza delle immagini, la loro composizione, il loro contrasto, la loro inquadratura, il loro accordo. Rotaie, locomotive, caldaie, ruote, manometro, fumo, gallerie avevano il loro ruolo come i personaggi; sorgeva un dramma nuovo, composto di sentimenti, di movimento bruto, svolgimento di linee. Il concetto dell'arte del movimento acquistò i suoi diritti, così come l'espressione delle « cose », raggiungendo magnificamente il poema visivo fatto d'istinti umani vitali alle prese con la materia e l'imponderabile. Poema sinfonico, in cui il sentimento esplode non attraverso fatti o atti, ma in armonie visive. A poco a poco, insensibilmente, il gioco narrativo, la recitazione dell'attore perdevano il loro valore isolato a vantaggio di una orchestrazione generale fatta di piani, di ritmi, di quadri, di angoli, di luci, di proporzioni, di contrasti e di accordi d'immagini.

Spogliare il cinema di tutti gli elementi che gli sono estranei, trovare la sua vera essenza nella conoscenza del movimento e dei valori visivi: ecco la nuova estetica che apparve nella luce di un'alba nuova.

Definitiva affermazione dell'avanguardia.

Fu intorno al 1924 che i tentativi e gli esperimenti fatti da qualche audace regista si staccarono dalla normale produzione commerciale per formare la produzione detta di avanguardia. Il divorzio fra queste due forme di produzione era necessario, non sopportando il pubblico certi passaggi sperimentali in un film corrente in cui la sua attenzione era presa dalla vicenda. Tali passaggi, del resto, venivano soppressi d'ufficio, sia dagli editori, sia dai direttori di cinematografi, preoccupati di evitare agli spettatori la sorpresa o il malcontento che una nuova tecnica espressiva poteva provocare.

Si formò, dunque, una produzione e uno sfruttamento d'avanguardia. Produzione minima, sfruttamento limitato. Produzione minima, poichè tale genere di realizzazione sperimentale non trovava facilmente i capitali necessari a stabilire una efficace continuità. Ma l'avanguardia, disinteressata, continuò ostinatamente ad avanzare alla conquista dei nuovi mezzi di espressione ch'essa riteneva utili per ampliare l'orizzonte del pensiero cinematograficamente espresso, senza una base di sicurezza materiale nè morale, ma con fede. Continuò le sue ricerche attraverso l'acuta analisi, tentando di dare emotività ad ogni essere e ad ogni cosa, non trascurando nè l'infinitamente grande nè

l'infinitamente piccolo; cercò l'emozione e il pathos nei mezzi cinematografici allo stato puro — nel movimento, i volumi e le forme — fuori dalla letteratura e dal teatro: giocando con le trasparenze, le opacità e i ritmi. Questa fu l'èra del cinema puro che, respingendo ogni azione estranea, non volle attenersi che a quella proveniente direttamente dall'immagine « tentando di dare dell'universo un'espressione strettamente personale ».

Il cinema puro non sdegnava nè la sensibilità nè il dramma, solamente tentava di raggiungerli attraverso elementi puramente visivi. Cercò l'emozione al di là dei quadri umani di tutto ciò che esiste di visibile nella natura, la cercò nell'invisibile, nell'imponderabile, nel movimento astratto. Questa scuola rivelò, sotto diverse forme, ironiche, sensibili, l'espressione del movimento e del ritmo liberi da ogni situazione romantica al fine di permettere all'idea, alla critica o all'azione drammatica di esplodere suggestivamente. Le prove ch'essa s'impegnava a dare erano:

1) l'espressione di un movimento dipende dal suo ritmo;

2) il ritmo in se stesso e lo sviluppo di un movimento costituiscono due elementi sensibili e sentimentali, che sono alla base della drammaturgia dello schermo;

3) l'opera cinematografica deve respingere ogni estetica estranea e ricercare la sua propria;

4) l'azione cinematografica deve essere « Vita »;

5) l'azione cinematografica non deve limitarsi alla persona umana, ma deve estendersi al di là di essa, nel dominio della natura e del sogno.

In alcuni documentari scientifici è possibile trovare caratteristiche del cinema puro: quelli, per esempio, che trattavano della formazione dei cristalli, della fecondazione, dello sbocciare e fiorire dei fiori e dei vegetali, della traiettoria di una palla e dello scoppio di un pallone (ritmo puro e alquanto emotivo, mirabili sintesi), dell'evoluzione dei microbi, degli insetti nei loro movimenti e nella loro vita.

Il cinema non aveva forse in potenza, fra i suoi scopi, quello di captare l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo? Questa scuola dell'inafferrabile ferma la sua attenzione su drammi diversi da quelli interpretati dagli attori. Essa fu la più combattuta, perchè trascurò *l'interpretazione* per dedicarsi all'impressione e all'espressione suggestive, e perchè cercò di avvincere lo spettatore non attraverso la vicenda, ma con sensazioni suscitate in lui e da lui subìte. Noi ritroviamo oggi l'influenza di questa scuola in certi bei film accessibili a tutte le

sensibilità, come *La Ligne Générale* (trasformazione della panna in burro nel movimento meccanico dello strumento apposito), e *La Terra* di Dovjenko (la pioggia che feconda la terra e scorre sui fiori e sui frutti).

Parallelamente alla scuola del cinema puro, alcuni realizzatori tentarono di interpretare la natura con ritmi nuovi, trasformando fantasie astratte in realtà concrete e vive. In virtù di essi, il cinema si arricchì di verità ritmiche.

Tutti questi apporti dell'avanguardia furono istintivamente assorbiti, lentamente e senza ribellioni, dal cinema commerciale. Mentre il cinema puro rimaneva volontariamente astratto, altre opere audaci, traendo da esso l'ispirazione, applicavano la sua tecnica a sensazioni più dirette, avviandola sulla via normale verso finalità più accessibili.

Organizzazione per lo sfruttamento dei film d'avanguardia.

Nel 1924 alcuni ebbero la provvida idea di creare sale specializzate in cui i tentativi dell'avanguardia potessero svilupparsi e dare i loro frutti, interessando un pubblico selezionato e preparato. Il 14 novembre 1924 Jean Tédesco aprì la sala del « Vieux Colombier ». Questa iniziativa, di cui egli fu il primo a sentire la necessità, ebbe l'importante risultato di mettere il pubblico a contatto con un genere tutto speciale che si allonanava dallo spettacolo normale, e di elevare il livello dei film di valore come *Ménilmontant, Moana, Le Dernier des Hommes, Le Cabaret des Figures de Cire, le Dernier Fiacre de Berlin*, e altre belle creazioni che ebbero meritato successo. *Le Dernier des Hommes*, per esempio, fischiato in un cinematografo pubblico, fu compreso e applaudito al « Vieux Colombier » I documentari, trascurati dall'industria e dal pubblico, quando uscirono dalla banalità fotografica per assurgere ad espressione cinematografica, trovarono finalmente una accoglienza incoraggiante, utile al loro perfezionamento.

Il 21 gennaio 1926 Armand Tallier e L. Myrga aprivano, a loro volta, lo « Studio des Ursulines », con questa affermazione di fede: « Ci proponiamo di raccogliere il nostro pubblico fra i migliori scrittori, artisti, intellettuali del quartiere latino, e fra gli spettatori, sempre più numerosi, che la mediocrità di molti spettacoli cinematografici allontana dalle sale di proiezione. Il nostro programma sarà composto di film francesi e stranieri di gusti, tendenze e scuole diverse: tutto ciò che rappresenta una nuova idea, un valore, uno sforzo interessante troverà posto sul nostro schermo ».

Lo « Studio des Ursulines » rimase fedele al suo programma e accolse tutte le scuole. Al cinema puro s'aggiungeva ora la nuova arte dei rapporti d'immagini la cui armonia rinnovava, in un'opera di più ampio respiro, la drammaturgia del teatro. Inoltre, tentativi di filosofia visiva, film di guerra, di liberi istinti e di rivolta morale espresso attraverso l'astrazione e il ritmo.

Preoccupati di seguire fedelmente il loro programma di azione eclettica, Armand Tallier e L. Myrga non trascurarono la scuola classica e proiettarono film che solo per il gusto poco coltivato del grosso pubblico erano trascurati nello sfruttamento commerciale. Tali film erano soprattutto profondamente umani, e il loro senso interiore espresso mediante osservazioni visive: le dottrine dell'avanguardia apparivano in essi più accessibili, preparando la nuova tecnica che avrebbe trovato normale sfruttamento nel campo commerciale.

Nel 1928 fu aperta a Montmartre una terza sala specializzata, sotto gli auspici di Jean Mauclair: « Le Studio 28 », in cui furono proiettati non soltanto film a scopo di studio ma anche film strettamente commerciali quando volevano essere *semplicemente cinematografo,* e visioni cinematografiche retrospettive. Nello « Studio 28 » venne presentato il primo film russo *Trois dans un sous-sol,* e i primi film surrealisti: *Le Chien Andalou* e *L'Age d'or* di Bunuel.

Nel 1929, sotto la direzione di Jean Vallée, un'altra sala specializzata offrì ospitalità agli studiosi: « L'Oeil de Paris », il cui scopo era di servire in tutta la pienezza dell'espressione cinematografica.

Poi fu la volta della sala « Agriculteurs », diretta da M. Querel, che tentò, per mezzo di spettacoli variati, di formare un repertorio di film interessanti.

Il doppio sforzo dei realizzatori e degli artisti, avente di mira l'evoluzione cinematografica, finì per convincere il grosso pubblico, prima attirato dalla curiosità nelle nuove sale specializzate. I fischi e le proteste non impressionavano i direttori di tali sale, che proseguivano nella loro missione educatrice senza preoccuparsi dei dissensi del pubblico che fu a poco a poco persuaso e convinto. Questi direttori si erano imposti e avevano così fondato un circuito commerciale. Ormai le opere di pensiero e i bei film incompresi avevano diritto di cittadinanza e potevano contare su un pubblico e su un risultato finanziario.

A questo punto bisogna ricordare l'azione dei Clubs, riunioni di amatori di cinema allo scopo di organizzare di tanto in tanto manifestazioni cinematografiche illustrate da conferenze. E' da ricordare specialmente il primo, la « Tribune Libre » fondata da Charles Léger, dove venne adottata la discussione pubblica dei film visionati; il « Ciné-

Club » di Francia, riunioni di professionisti del cinema, presiedute successivamente da Léon Poirier, Réné Blum e Henry Cluzot. Il « Ciné-Club » di Francia fu il primo, a Parigi, a proiettare in seduta privata *Le Cuirassè Potemkine,* film proibito dalla censura. A Parigi altri clubs seguitarono l'esempio della « Tribune Libre »: « Le Club de l'Ecran», « La Lanterne Magique » il « Phare Tournant », « Les Spectateurs d'avant-garde » e « L'Effort » nonchè varie associazioni artistiche. Anche questi completarono il loro programma con riunioni cinematografiche. La provincia anche seguì l'esempio: ad Agen, a Montpellier, a Nizza, a Marsiglia, a Lione, a Reims, a Strasburgo, a Bordeaux, a Châlons, ad Algeri, a Tours, furono aperti clubs che, pur rimanendo autonomi, vennero riuniti, nel 1929, sotto l'ègida della Federazione Francese dei Cinè-Clubs.

Tali clubs organizzavano periodicamente, secondo le possibilità finanziarie di ciascuno, manifestazioni cinematografiche aventi lo stesso scopo e lo stesso programma d'azione delle sale specializzate. Soltanto, i programmi erano variati a seconda del livello di cultura e di sensibilità cinematografiche raggiunto dal pubblico delle diverse regioni, poichè il pubblico va educato attraverso una evoluzione e non una rivoluzione. I clubs noleggiavano i film agli editori e agivano come i cinematografi regolari. La cooperativa del film, sotto la direzione del signor Robert Aron, elaborò programmi e concentrò, per la diffusione, i film che segnavano un tentativo, un'idea nuova. Pierre Braumberger fondò « Studio-Film », e incoraggiò ufficialmente la produzione di avanguardia tentando di collocarla su basi commerciali e finanziarie, e così fecero alcune sale specializzate come: « Ursulines », « Studio 28 », « Oeil de Paris ».

Anche all'estero il movimento avanguardista aveva avuto sviluppo: il regista Hans Ritcher fondava, in Germania, sette clubs; in Olanda, l'Associazione Filmliga ne aveva creati sette i cui principali funzionavano all'Aja, a Rotterdam, a Harlem e a Delft; in Ispagna, le città di Madrid, Barcellona, San Sebastiano seguivano l'esempio, e Londra aveva la « Film-Society » che aprì la sua sala specializzata; nel Belgio, a Bruxelles, a Ostenda, a Gand, ad Anversa e a Liegi varî Ciné-Clubs, riuniti in Federazione, apportavano al cinema il contributo dei loro sforzi. Anche l'Argentina si interessò al movimento d'avanguardia, e New York aprì una sala specializzata sotto gli auspici del « Arts Guild ».

Il film di studio ebbe, dunque, in Europa e in America, la sua produzione e le sue sale di spettacolo. A poco a poco intorno ad esso si formò una trama di produzione internazionale. Le sparse associazio-

ni, mosse da una stessa fede, entrarono in relazione, sia direttamente, sia attraverso le polemiche della stampa. Il pensiero cinematografico libero ebbe la sua libera stampa.

Una tale diffusione non mancò di esercitare un'influenza sulle opere commerciali e sul pubblico, tanto che fin dal 1931 — fatta eccezione di alcuni film di guerra o di concezioni astratte — apparvero belle realizzazioni che furono disputate dalle sale specializzate e dai cinematografi regolari. Si può affermare, in conclusione, che — a parte i film esclusivamente di studio — si giunse finalmente al concetto del cinema senza qualificativi e classificazioni, come lo provano film del genere di *Ange Bleu* e *L'Opéra de Quat'Sous*. Il loro pregio sta esclusivamente nella drammaturgia e nelle immagini: essi sono puramente cinematografici pur essendo accessibili a tutte le sensibilità.

Il film parlato disorientò un poco gli studiosi. Il costo delle realizzazioni sonore e parlate impedì la prosecuzione delle ricerche. Ma già Ruttmann nel film *La Mélodie du Monde*, presentato nel 1930 in cinematografi regolari, segnava la vera tendenza del cinema sonoro e parlato, la parola non avendo più un'azione letteraria ma essendo incorporata all'immagine, sorgendo libera dall'immagine. Un regista tedesco, Fischinger, riuscì in due brevi opere astratte, a creare ritmi visivi che si accordavano perfettamente e matematicamente ai ritmi musicali dell'*Apprenti Sorcier* di Dukas e della *Cinquième Danse* di Brahms. Perfetta comunione fra l'occhio e l'orecchio. Sulle precise indicazioni dell'avanguardia nella espressione per mezzo di immagini, si formava così, lontano dal teatro e dalla letteratura, la drammaturgia sonora e parlata dello schermo.

CONCLUSIONE.

Riassumendo, l'avanguardia è stata la ricerca e la manifestazione astratta del pensiero puro e della tecnica pura, applicati in seguito a film più chiari e umani. Essa ha gettato le basi della drammaturgia dello schermo, non solo, ma ha studiato e propagato tutte le possibilità d'espressione racchiuse nell'obbiettivo cinematografico.

La sua influenza è innegabile. Essa ha, per così dire, affinato il gusto del pubblico, la sensibilità degli spettatori, e indagato nel pensiero cinematografico, ampliandolo in tutta la sua vasta portata.

L'avanguardia, ripetiamo, è un fermento di vita, contiene in germe le concezioni delle generazioni future, e quindi è progresso.

L'Avanguardia cinematografica è necessaria all'Arte e all'Industria.

GERMAINE DULAC

(Da « Le cinéma des origines à nos jours ». Paris, 1932. *Trad. Bice Martinelli*).

Gli intellettuali e il cinema

PIERRE BOST

Pierre Bost ha provvisoriamente deviato dalla letteratura. Nessun romanzo in lavorazione, nè sa quando ne comincerà uno. Ha pensato vagamente a dare un seguito a *Scandale*, a riprendere il personaggio di Simon a dieci anni di distanza: « Insomma, tentare di scrivere un buon libro ogni dieci anni, sarebbe già qualcosa. Ma l'epoca non mi pare adatta a questo lavoro di scrittore; parlare del passato non interesserebbe più nessuno. Parlare del presente così instabile e caotico, mi sembrerebbe una scommessa. Forse è vero che io cerco soltanto delle scuse alla mia scarsa voglia di scrivere. Ho dunque scelto questa via di sicurezza che è il cinema e sono divenuto dialoghista. Trovo che è un mestiere assorbente ma seducente. Mi piace per il suo lato meccanico. Ho sempre amato il lavoro ordinato. Ho sopratutto apprezzato il lavoro in collaborazione, obbligatorio nel cinema, così differente dal lavoro solitario del romanziere. Il romanziere si trova solo, nudo, davanti alla carta. Egli fa un'opera destinata all'approvazione di altri individui isolati. Un film, come una cattedrale, è un'opera collettiva, se non anonima, fatta obbligatoriamente per un enorme pubblico perchè costa cara ed è giudicata da una collettività. Tutto sommato il romanziere ha il gioco facile per esprimersi e far intendere il suo messaggio, senza deviazione, senza deformazione. Non ha bisogno di materiali rari e costosi come lo scultore, di attori, di scenografie, di costumi, di sale piene come il drammaturgo e il cineasta, nè di seguire una larga carriera oscura ed eroica come il compositore prima di ottenere una audizione. Ora che conosco questo macchinismo oneroso e complicato che è l'industria del cinema, ciò che mi colpisce è la facilità, la grande semplicità dei mezzi che impiega lo scrittore per esprimersi: la scrittura gli basta. La mia esperienza (abbastanza corta, del resto) di teatro mi ha servito moltissimo, e non devo compiere alcun sforzo di adattamento. Semplicemente il dialogo deve essere nel cinema più raccolto. Fino ad oggi mi sono accontentato di ricamare su temi dati, ma in seguito spero di scrivere io stesso uno scenario. Quando assiste alla rappresentazione della propria opera, l'autore del dialogo drammatico riconosce a mala pena ciò che ha fatto: è spesso migliore, spesso diverso da quanto aveva concepito. Ma sentire le risate scatenarsi nella sala

quando si è voluto semplicemente stupire, è una apprezzabile soddisfazione ».

Queste impressioni sono ricavate da un'intervista concessa da Pierre Bost alla stampa. Richiesto poi il suo parere su altri scrittori nuovi al cinema, egli citò il caso di Jean Giraudoux. « Per essere franco, rispose. *La Duchessa de Langeais* mi ha deluso. Avevo pensato che il debutto di Giraudoux nel cinema sarebbe stato una specie di colpo di stato, avendoci l'autore di *Ondine* abituati a veder rinnovato tutto ciò ch'egli tocca. Ma è vero che ormai non si possono più attendere dei grandi cambiamenti nella settima arte; io penso che ci si incammina ora verso delle cose ben fatte, intelligenti ».

Il caso Giraudoux, tirato in ballo da Pierre Bost, fece un certo scalpore in Francia, e sarà bene parlarne separatamente.

m. a.

JEAN GIRAUDOUX

Lo scenario del film *La Duchessa de Langeais*, è il primo lavoro cinematografico di Giraudoux. E' tratto da una novella di Balzac, ed ambientato nell'anno 1821. Perchè Giraudoux, dopo l'insuccesso del film, abbia voluto raccoglierne i dialoghi in un volume pubblicato dall'editore Grasset, è cosa che nè il saggio sul cinema nè la prefazione che aprono il libro spiegano convincentemente. «Pubblicando il testo del film *La Duchessa de Langeais* — dice la prefazione — io non pretendo di creare un'eccezione agli abitudinari o alle leggi dello spettacolo. Al contrario. La maggior parte dei librettisti d'opera mi ha preceduto. Pagnol mi ha preceduto. Il pubblico non può nutrirsi che dei cibi che gli sono offerti sotto le due specie, quella della rappresentazione e quella del libro, quella della visione e quella della frase. Si tratta, per il suo bene, di non separarle, ma di confonderle. I generi più popolari di ricreazione non hanno attraversato il secolo che in virtù del loro libretto, orale o scritto; e il testo pubblicato delle stesse farse della commedia italiana ci prova che la loro fortuna derivava, non già dalla volgarità della recitazione e delle battute, ma da una forza che era comune a tutte e due. Qualunque sia l'atmosfera torbida del cinema attuale, esso non è più ciò che era ai suoi inizi, una terra aurifera poco conosciuta, verso la quale può slanciarsi senz'altra giustificazione che la sua disoccupazione o il suo ardimento la turba dei cercatori d'oro. Si è riconosciuta la sua ricchezza, che è il nostro spirito, i suoi filoni, che sono il nostro cervello, ed esso è obbligato, dalle immagini, a ricorrere all'immaginazione. Per la stessa ragione viene a contatto con ciò che rappresenta la coscienza e la dignità del

mondo, con gli scrittori; dipende da essi, rende loro omaggio, e sarebbe una villania da parte di questi scrittori rispondere a un simile riconoscimento di signoria con l'anonimato, vale a dire con la soggezione. Il film non deve essere la pietra o il velo sotto i quali passano i sottoprodotti della loro immaginazione. Bisogna che gli scrittori siano responsabili di essa in ogni momento, e dinanzi ai loro pari, e che la cera del disco non sia l'asilo di tutte le parole che la pagina disapproverebbe. La prosa stessa dell'organo più sonoro dell'umanità non varrà se non sarà degna di essere accolta in questo libro di dove s'esala in silenzio. E' in questo che deve risiedere il collaudo di tutti i film, la pubblicazione; e non crediamo che possa esserne disturbato qualcuno di coloro che sono oggi i cavalieri della nuova arte, questi manovratori del cinema che non si possono che ammirare quando si sono conosciuti, fotografi, sceneggiatori, scenografi, meccanici, che sono i primi spettatori dello spettacolo, ma anche i veri giudici, e ai quali la minima parola vera fa drizzare le orecchie, di sorpresa e di gioia. Nè il regista ».

Posizione come si vede, in piena coerenza con la professione di Giraudoux. E tuttavia stupisce vedere un uomo di coltura fraintendere l'essenza del cinematografo, come se questo avesse il suo presupposto estetico nella parola, quindi nel dialogo. Perchè, infine, il volume altro non è che l'insieme dei dialoghi, con brevi noticine indicanti gli ambienti, come nei testi delle commedie, e sotto titoli all'inizio di ogni sequenza come in taluni romanzi. Ad ogni modo per avere un'idea esatta del pensiero di Giraudoux intorno al cinematografo, si veda il saggio, abbastanza vago e confuso, al quale abbiamo accennato.

« I consigli che la critica ha dato al cinematografo fin dalla sua nascita mi ricordano spesso gli ammonimenti prodigati ai propri nipoti dalle vecchie zie invidiose e appassionate nello stesso tempo: Non camminare, diventerai sbilenco... Non correre, sarai cardiaco... Non parlare, balbetterai... Non toccare i colori, ti avvelenerai..., e tutte le altre imposizioni con cui esse vogliono inconsciamente mantenerli in una sfera infantile che non minacci le proporzioni prestabilite della famiglia. Per lo meno è così che gli storiografi ci raccontano l'infanzia dei loro grandi uomini. Per fortuna, il fanciullo-cinema sembra avere orecchie sensibili alla gloria e sorde agli avvertimenti, ed ha camminato, ha parlato, e sta per imbrattarsi di colori, e si appresta a prender volume e rilievo, e tutte le imprudenze e sbadataggini del ragazzo prodigio verso le quali lo sospinge un impulso sommario si rivelano in fin dei conti tanto necessarie alla sua crescita quanto la delicatezza e l'inventiva dei suoi tecnici. Ogni successo ha fortunatamente prodotto in lui quello che deve produrre un lieto evento in un bambino o in un'arte giovane, delle soste nella sua formazione. *Forfaiture*, *L'Angelo Azzurro*, *Le vie dell'oro* o il *Milione* hanno segnato delle tappe ciascuna della quali l'elevava

a un piano di pigrizia, di ripetizione e di ristagno improduttivo ma salutare come le convalescenze del morbillo o degli orecchioni. Al contrario, non uno dei suoi tentennamenti, non uno dei suoi tentativi mancati che non gli abbia dato forza, e da questo nutrimento primitivo, dallo spirito in scatola, dall'immaginazione in scatola cui più delle volte attinge, esso riceve lo stesso beneficio del marinaio Popeye dalle sue scatole di spinaci. Ora è evidente — rallegriamoci — che da qualche anno esso medita una sciocchezza che eclisserà i suoi peggiori errori. A tutte le zie che gli gridano: Non fare del teatro, disonorerà la famiglia, esso risponde con delle tirate, dei dialoghi ortodossi e, a Hollywood come da Gaumont, si abbandona senza resistenza al metodo e alla liturgia del Conservatorio. Lo spettacolo si ritrova davanti a questo schermo che gli aveva dato una memoria sconosciuta, con dei ricordi che non sono più che i suoi, delle emozioni che egli conosce a memoria, una vecchia memoria, si condanna penosamente a capire le ombre, chiedere a prestito la loro mimica e la loro parola agli esseri umani più veri, esce infine con la convinzione che il film è stato vittima di un errore di scambio e che, per questa via senza rotaia che lo portava fortunatamente non si sa dove, è stato indirizzato verso la più vecchia cremagliera. Da ciò qualche delusione, le sale meno gremite, i teatri meno briosi, e questa danza che danzano quest'anno sulle ombre distese di Zorro o del festino viennese i corpi maliziosi di Margherita Gauthier, di Cirano o dello stesso Suréna. Da ciò il rimprovero fatto al cinema di mantenere con l'autore drammatico una relazione ogni giorno più stretta. Da ciò un confronto nuovo e sereno tra il teatro e lo schermo. Io vi sono citato, non so ancora se per l'accusa o la difesa. e affido qui, fra i vènti parelleli che ciascuno può offrirsi tra le due arti, quello che mi sembra rispondere meglio alla questione attuale. E' d'altronde il più semplice e il più corrente.

Il teatro non è un'immagine della vita, ma una manifestazione della vita, e non una manifestazione anodina e quotidiana, ma un'autentica prova di energie dei muscoli e dei sentimenti. Lo spettatore si trova di fronte a una decina di individui vigorosi e scatenati che mobilitano tutto quello che hanno di voce, di cuore, di traspirazione e di membrana per un esercizio di forza umana, sostenuto dietro le quinte da una trentina di giganti macchinisti in maniche di camicia o di energici controllori e operaie. Gli si presentano delle fantasticherie, ma ciascuna mascherata di un corpo intero e rigorosamente definito nel sesso, e fino ai tre colpi battuti all'alzarsi del sipario gli si fa capire che si dispone in questo antro preteso magico, degli strumenti più pesanti e reali, di piloni e di martelli. Il teatro non è dunque un'evasione, ma al contrario una fioritura occasionale, un germogliare della sua vita stessa e la sua presenza è, del resto, una collaborazione. Se non gli è necessario aiutare con degli atti questi prodigi di attività, parlare per mez-

zo di questi convolvoli, egli partecipa al dibattito con uno stato d'allarme, con l'aiuto fisico che dà allo spettacolo la libertà affettata dell'uomo e la toilette della donna. E d'altra parte questa opera, è lui che l'ha fatta, è la sua epoca, è il suo ragionamento, con le sue esigenze sentimentali o pratiche. Lo spettatore al teatro non ha mai applaudito o fischiato che se stesso, la sua sufficienza nel *Barbiere*, la sua impotenza nel *Chatterton*. Il teatro è la camera del *clearing*, delle sue operazioni cerebrali o morali giornaliere, ed offre lo stesso rumore della Borsa in caso di successo o di panico. Tutti i teatri sono nazionali, tutti i teatri sono municipali, tutti i teatri sono mondiali, cioè non accumulano gli esseri umani nei loro enormi angiporti che per permetter loro di illustrare allo specchio la loro stessa esistenza. E' a teatro che lo spettatore dà qualche volta il solo schiaffo che egli abbia dato nella sua vita, dal teatro che esce col suo unico occhio pesto e il suo unico duello. E' per il teatro, per quello stesso dei romantici o di Skakespeare che dei popoli naturalmente sognatori e non pratici sono stati, non solamente trasformati in soldati e in amministratori, ma portati alla esplicazione più intensa delle loro qualità vitali. Il teatro ha vinto le battaglie di Salamina e di Lepanto, colonizzato l'Jonio, conquistato il Messico e il Brasile; e l'atmosfera del teatro, con i suoi profumi e i suoi tanfi, le sue correnti d'aria e il suo torpore, è esattamente quella della giornata e delle vicissitudini umane. La ripetizione del film negli studi, con i suoi attori assaliti dall'uditorio dei fotografi, degli abbigliatori, dei decoratori, tutti esaltati e avidi di aiutare o nuocere alle dive, malmenando o accarezzando le comparse — veri spettatori, infine! — ecco il simbolo più riuscito del teatro.

Ma questo spettatore che entra a teatro con l'insieme delle sue armi e dei suoi attributi, il suo corpo, i suoi applausi, la folla, la luce, scivola nella sala del film scolorito, nicotinizzato, isolato, generalmente, della suprema varietà dell'isolamento, quella della coppia, e, se non fosse per i suoi piedi che pestano quelli dei vicini o dei suoi gomiti che difendono contro di essi i braccioli, propriamente disincarnato. Egli viene a prendere la sola vendetta che si possa prendere della vita e dell'attività umana, l'oblio e il disprezzo dei loro assiomi, delle loro esigenze, e della loro logica. C'era veramente in questo basso mondo, per coloro che hanno fantasia, un intervallo esagerato fra la realtà e il sogno. Essere obbligati a spogliarsi, coricarsi e addormentarsi per volare in aria su di un tappeto, frantumare in una volta lo *stock* del proprio mercato di porcellana, essere inseguito da una tigre in un corridoio d'albergo internazionale dove tutte le porte sono chiuse, si aprono d'un colpo e si rinchiudono, per ficcare una zuppiera di panna montata in testa alla più bella ragazza del mondo e finalmente addomesticarla, accarezzarla, sposarla, ciò esigeva una riforma. Ciò esigeva l'istituzione, nel paese dove l'oppio non è corrente, di uno stato intermediario di ozio e di torpore corporale

dove il gioco cerebrale sarebbe prosciolto dalle sue obbligazioni abituali e non avrebbe altra legge che lo svago. Noi l'abbiamo, noi abbiamo il film, e, infatti, il cinema è stato inventato per un solo essere umano, quello che non sogna, ma gli altri possono approfittarne e popolare questo *no man's land* fra attività e studio dove passano dei rari nomadi, d'un popolo e di una vita indigeni. Questa civilizzazione che, solo fra gli altri esseri, ha reso l'uomo padrone del suo amore, lo rende ora padrone del suo sogno. Il film non è un contributo al lavoro e alle ambizioni dell'umanità, come il teatro; bensì lo è alle sue rinuncie e ai suoi travestimenti. Questo diritto di giudizio, questo certificato di buon senso, di libertà, di logica che si compera alla porta del teatro entrando, diviene, alla porta del cinema, il certificato che vi scioglie, e che d'altronde scioglie per voi ogni animale, ogni pianta, ogni minerale, dalle sue obbligazioni contrattuali verso il creato. Il problema del film non è dunque assolutamente quello di introdurre nelle fantasie dello schermo dei corpi viventi e colorati, ma al contrario di soffiare nelle sue ombre le ombre più sottili e meno strettamente ordite della divagazione. Ciò che lo spettatore reclama soprattutto dai personaggi del film è che siano coerenti con loro stessi, vale a dire sottratti ai suoi propri ragionamenti e ai suoi propri limiti. Il film dunque si realizza molto meno nell'abbondanza del fantastico esteriore e delle peripezie, che nell'elaborazione di una vita di suprema immaginazione e di minore resistenza. Se esso si sottrae a tale obbligo, se prende per se il peso della gravitazione, della morale o della logica, esso spicca sul teatro cioè su queste attualità che i direttori, in uno scrupolo incosciente, isolano d'altronde dal vero spettacolo. Esso può averne le qualità, meno la principale, che è appunto questa mobilitazione fisica di cui parlavo poc'anzi e diviene, ciò che non giustificherebbe totalmente il suo rango e il suo privilegio, il teatro fotografato.

Tali sono i principî di queste due arti: la suggestione dello spettacolo sull'autore è ciò che fa il teatro; la suggestione dell'autore sullo spettatore è ciò che fa il film. E la conclusione si impone: quello che importa di più nel film è l'autore. Un'epoca può creare un teatro. Solo un autore può creare un film. I compiti affidati ai dialoghisti, agli sceneggiatori, alle *équipes* d'immaginazione, non sono che deleghe, e spesso mediocri. L'autore del film deve disporre ad ogni istante di quelle qualità di cui una sola basta all'autore drammatico, il lirismo e l'umorismo, l'esuberanza e la moderazione, lo stile e il silenzio. Bisogna aggiungervi il dono che richiede ogni affresco, l'ampiezza del ricordo e della previsione. Se il film segna sovente il passo, è perchè è molto difficile, date le sue esigenze, di trovare l'uomo che risponda a tutte e che riesca in una collaborazione fra due autori: l'autore nel tempo, che è lo scrittore, e l'autore nello spazio, che è il regista. Quando vi è identità fra di essi, si chiamano tutti e due Charlie Chaplin o René Clair, allora

è la perfezione, a meno che, non citiamo dei nomi, non sia un obbrobrio. Ma i gemelli finora sono generalmente separati. Il secondo è sempre presente, il primo sconcertato, o distratto, o morto. Da ciò gli errori e questa apprensione imperdonabile dello scrittore, e le sue reticenze nocive di fronte all'arte che è più di ogni altra quella della parola, ossia, per coloro che amano la voce umana, dello stile stesso. E' per vincere definitivamente le mie che ho subito accettato l'invito di Edvige Feuillère (1) e di Jacques de Baroncelli ad aggiungermi agli amici che hanno già rotto il ghiaccio. Essendo già accettata la scelta della *Duchesse de Langeais,* io non ho potuto avere altra aspirazione che d'interessare al cinema uno spettatore di nome Balzac, e la mia ambizione si è limitata questa volta a prescrivere al cinema francese una ricetta di intonazione. Se ho dimostrato, dopo altri del resto e allo stesso modo con cui i miei amici ed io l'abbiamo fatto per il pubblico del teatro, che ciò che il pubbico del cinema intende meglio è il linguaggio, che è una bassezza credere che le sue orecchie reclamino il balbettìo, la stupidità, la mollezza, io ritengo che l'esperienza ne valeva la pena ».

Le quali conclusioni non condivideranno coloro che hanno visto il film, o semplicemente che hanno letto il libro. In ambedue le conseguenze degli equivoci nei quali Giraudoux, nel saggio su riportato, dimostra di essere caduto, sono riscontrabili facilmente, nemmeno sorrette da pregi extra-cinematografici, chè una assoluta convenzionalità, una aderenza totale a schemi da romanzo d'appendice, un brio scevro di spontaneità, e la meschinità dei tentativi invece pretensiosamente cinematografici — spezzettamenti di scene, giochi di raccordi dialogici ecc. — costituiscono l'apporto dello scrittore francese. Il saggio che precede, pertanto, rimane la piacevole, e forse neppure, dissertazione di un uomo di lettere e di fantasia in argomento cinematografico; il lettore le accolga con questa etichetta la quale è probabilmente l'unica che possa conservargli la buona opinione ch'egli avesse di Jean Giraudoux.

m. a.

MARCEL PAGNOL — RENÉ CLAIR

« Il cinema è un'arte minore »: sotto questo titolo Marcel Pagnol pubblicava sul « Candide » dell'8 febbraio 1934 l'articolo che riproduciamo qui appresso e che è stato riesumato qualche tempo fa da « Architrave ». In esso il noto scrittore e regista francese, partendo da una polemica sui registi del

(1) Il film è stato interpretato da Edvige Feuillère e Pierre Richard Wilm, e diretto da Jacques de Baroncelli.

« muto » e del « parlato » che si agitava allora sulle pagine del « Candide », precisa quella che — secondo lui — è la posizione estetica del cinema.

Il Pagnol è sempre stato per noi — e lo abbiamo altra volta affermato — uno scrittorello tra il bulvardiero e il provinciale, uno dei troppi epigoni di una tradizione tardivamente ottocentesca, tutta basata sugli schemi meccanici della struttura a successo e tutta appoggiata sull'ingenuo bisogno di divertirsi dei lettori domenicali. Una letteratura infatti che su « La domenica del corriere » e sul « Romanzo mensile » è stata da tempo e sempre degnamente in combutta con quella di William Le Queux, di Ugolini, di Gaston Leroux o di Maurice Leblanc.

Anche il congegnatissimo e strombazzatissimo *Topaze* non s'innalzava troppo da questo basso e industrialissimo livello di scrittura e non ha alterato, presso la gente ragionevole, il giudizio sull'autore.

Perchè si sentisse parlare e perchè si dovesse leggere lodi sperticate, fatte con convinzione, sulle qualità letterarie, sulla poesia e sul valore artistico di Pagnol, occorreva che questi si mettesse a fare del cinema. Non pochi critici hanno trovato infatti di che andare in brodo di giuggiole di fronte a capolavori come *Le femme du boulanger, Vacanze in collegio, Patrizia.*

Che dunque Pagnol cinematografaro valga di più del Pagnol scrittore? Niente affatto: le due attività del versatile uomo si equivalgono, con semmai qualche lieve vantaggio per lo scrittore che, in qualche modo, il mestiere di congegnare un romanzetto o una commedia lo conosce, mentre ignora assolutamente quello di congegnare un film.

E questo è il punto. L'apprezzamento e le enfasi elogiative dei critici cinematografici di bocca buona ci lascerebbero del tutto indifferenti se in essi non si riaffermasse pervicacemente — più o meno esplicita — la negazione dei grandi valori dell'arte del film.

I film di Pagnol piacciono come di fronte a Proust può piacere Bourget, come di fronte a Pirandello può entusiasmare Bataille o come, di fronte a Scipione, può far delirare Sciuti. Quello che piace e si loda è l'assenza dell'arte, il *cinematografo senza cinematografo*, il film messo a servizio della preesistente letteratura (e quale letteratura!) e della preesistente valentìa degli attori (e quali attori!).

Questo, a un dipresso, il caso Pagnol. Un caso che non meriterebbe attenzione se non fosse tipico: Pagnol è infatti un intellettuale, uno scrittore, un artista e non un semplice cinematografaro come Duvivier, come Carné, come Renoir.

E' proprio questo che lo porta a non comprendere affatto il fenomeno cinema e ad invilirlo a puro meccanismo solo capace di *riprodurre* l'opera letteraria.

E lo scritto che segue confermerà in maniera lampante — anche ai duri

d'orecchio e ai tenaci sostenitori di Pagnol regista — quanto abbiamo detto.

Una puntuale ed efficacissima replica all'estetica alla rovescia di Pagnol è in un articolo di René Clair, « Significato del cinematografo », apparso sempre sul « Candide » (22 febbraio). In tale articolo — già pubblicato in parte da « Architrave » e che noi riproduciamo integralmente — il Clair, polemizzando col Pagnol, precisa anche, implicitamente, le sue idee sul cinema. Tanto maggiore interesse ci sembra quindi rivesta lo scritto del Clair che facciamo seguire a quello di Pagnol.

a. p.

IL CINEMA È UN'ARTE MINORE

La grande polemica cominciata tre anni fa (1930-31) sta diventando una vera baruffa. Dovrebbe essere molto notevole che, all'epoca di Staviscki, possa nascere un piccolo conflitto a proposito di qualche idea, come ai tempi del romanticismo. Sfortunatamente è assai probabile che le convinzioni estetiche dei polemizzanti non siano le sole in causa, e che si tratti per molti, di difendere i propri immediati interessi.

L'altra mattina, leggendo gli articoli e le numerose interviste sul cinematografo pubblicate durante la settimana, non ho potuto fare a meno di dire: « I cineasti gridano come se li scorticassero ». E un amico mi rispose: « Forse è proprio perchè li stanno scorticando ».

Lungi da me la voglia di scorticare qualcuno, il desiderio di nuocere a chicchessia. Ho sempre rispettato il lavoro degli altri e so per esperienza come sia difficile scrivere una commedia o fare un film: anche una brutta commedia, anche un brutto film.

Tuttavia, quando dico che i cineasti del film muto hanno le qualità necessarie per fare del parlato, a meno che non compiano nuovi studi, mi si risponde: « Volete dunque rovinarli? Pretendete di proibire loro di fare del parlato? ».

Me ne guarderei bene. Auguro loro successo e non ho commesso la stupidaggine di formulare la benchè minima proibizione.

Io dico: « Sembra che facciano del parlato, ma in realtà non lo fanno ». Dopo tutto, non è errore mio; e ho ben il diritto di constatare che la loro opera è muta!

Del resto, questa battaglia per il possesso dello schermo è assurda, perchè sono vere tutte le teorie che dicono: « Il cinema è questo, o quello, o tutto il resto » e cercherò di dimostrarlo.

ESAMINIAMO LE TEORIE

L'arte di fabbricare i violini è una grande arte e anch'essa ebbe i suoi geni: Stradivari, Guarneri, Amati. Questa tuttavia non è musica.

Anche quella di stampare i libri è una grande arte: i nomi di Gutenberg e di Elzeviro sono certamente grandi. Ma la stampa non è il romanzo, non è la poesia, non è la letteratura.

L'arte d'incidere dischi ha le sue leggi e i suoi segreti e non è alla portata di tutti. Tuttavia si incidono nella cera brani di musica, intere opere, monologhi, scene di commedie.

Ma non si può dire che questa registrazione così delicata sia musica o canto, canzonetta o teatro.

Le tre arti di cui ora abbiamo parlato sono arti minori, al servizio delle superiori che sono, in questo caso o la musica o la letteratura o l'arte drammatica.

Queste arti minori utilizzano delle leggi fisiche e chimiche, degli apparecchi, degli uomini; esse sono nella durata e nella materia; la loro bellezza, la loro nobiltà è di servire le arti superiori che sono fuori dello spazio e del tempo.

« L'Incompiuta » di Schubert può essere scritta su partiture, incisa su dischi, o suonata da un'orchestra di venti o di cento professori; può essere ballata o cantata, registrata su una pellicola e illustrata da belle immagini; ma non si potrà mai dire che sia incisione o cinema o danza; sarà sempre « L'Incompiuta » che esiste in sè al di sopra di tutte le sue trascrizioni e di tutte le sue possibili espressioni.

IL CINEMATOGRAFO NON È CHE UN MEZZO D'ESPRESSIONE

La miglior prova è che può esprimere qualunque cosa: può servire la geografia o la geologia, dandoci dei bei documentari; la meccanica con il rallentatore; la medicina con la microfotografia; può favorire l'insegnamento delle scienze o della storia con la fotografia animata di una operazione chirurgica o di una ricostruzione storica; può infine servire l'arte drammatica, come l'hanno servita la pantomima, il balletto, la commedia, i burattini e le marionette.

Nego dunque formalmente che il cinematografo possa creare un'opera; egli non può che realizzare un'opera concepita e pensata anche prima che si metta in modo ogni apparecchio di realizzazione, opera che esiste al di fuori del cinematografo.

Non dovete credere tuttavia che io disprezzi le arti minori. Le considero assai difficili, almeno ad essere brillantemente adoperate.

Ma io voglio spingermi anche più oltre: la natura e il valore dei mezzi di realizzazione non solo hanno una grande importanza sulla realizzazione dell'opera, ma possono avere un'influenza decisiva sulla sua concezione.

Prendiamo qui un esempio alla maniera del signor de la Palisse, la cui logica fu così perfetta che arrivò senza sforzo fino al colmo della comicità.

Io dico che, se il violino non fosse stato inventato e non fosse stato in voga a quell'epoca, Beethoven non avrebbe scritto le sue romanze per violino. E, senza piano, cosa avrebbe fatto Chopin? Certo non possiamo pretendere che questi due geni non potessero essere stati dei compositori: ma gli strumenti che avevano a loro disposizione hanno permesso al loro genio di realizzarsi in un modo piuttosto che in un altro, e anche li hanno spinti a concepire o a sentire la loro arte in un modo piuttosto che in un altro.

Ugualmente, Sax, inventando il saxofono, ha permesso la creazione del jazz che è certo una nuova forma di musica, a causa del suo suono particolare. E sebbene non si possa dire che Sax sia stato un musicista, tuttavia si può affermare che ha influenzato i musicisti del nostro tempo.

Così il cinematografo, arte minore come il teatro e, come lui, al servizio dell'arte drammatica, avrà certo una grande influenza sull'arte drammatica.

L'autore drammatico dovrà eliminare dalla sua opera ogni convenzione teatrale, inevitabile sulla scena, e di cui il nuovo mezzo di espressione ci libera.

Di queste convenzioni ve ne sono parecchie, e la prima è l'unità di luogo: non è più necessario, per esempio, immaginare una vicenda in quattro atti, perfettamente squadrati e separati dall'intervallo necessario per il cambiamento della scena. Ora l'autore può — e deve — concepire il suo lavoro in cinquanta, cento, trecento atti.

Non è più necessario che scriva delle battute roboanti dal momento che sullo schermo si può sussurrare, bisbigliare, ecc....

Bisognerà anche che l'autore drammatico vada ogni giorno al teatro di posa e che studi il nuovo mezzo d'espressione e ne assimili i procedimenti, prima di cominciare a scrivere la sua opera.

Potrà poi pensare a primi piani, a piani medi, a campi lunghi; potrà pensare per dissolvenze, per sovrimpressioni, per dissolvenze incrociate.

Così sarà ingrandito il campo stesso dell'arte drammatica, anche il suo ritmo sarà modificato da questa nuova arte minore che viene a mettersi al suo servizio. Così nascerà il vero film parlato. Perchè fino ad ora, nè io, nè voi, nè alcun altro abbiamo fatto del vero parlato.

Alcuni, me compreso, hanno cercato di mettere tutti i mezzi del cinematografo al servizio di un'opera precedentemente concepita per la scena.

Altri hanno camuffato dei film muti aggiungendovi, non senza una certa

ipocrisia, diversi suoni e anche rumori e parole, perchè il loro dialogo non era che questo.

Delle due maniere, io preferisco la prima. E credo che noi siamo sulla buona strada e precediamo gli altri di parecchio, nella nostra ricerca del vero film parlato.

Qui voglio prevenire un'osservazione che molti, male informati, non mancheranno di farmi. Essi diranno: « Il cinematografo mette acqua nel suo vino, batte in ritirata... ».

Devo rispondere in anticipo.

Quello che non ho mai detto

Io ho scritto pochi articoli che sono stati letti più che altro da giornalisti. Ora questi giornalisti, senza dubbio per disattenzione, m'hanno quasi sempre attribuite delle idee che non si trovano in nessuno dei miei articoli.

Eccone due:

1) Io non ho mai detto: « L'arte del teatro è morta ». Io ho detto: « L'arte del teatro rinasce sotto un'altra forma e si avvia ad avere una prosperità senza precedenti ».

2) Io non ho mai detto: « Il cinematografo deve limitarsi a fotografare il teatro ». Io ho scritto: « Un campo nuovo si apre all'autore drammatico e potremo realizzare delle opere che nè Sofocle, nè Racine, nè Molière hanno avuto i mezzi di tentare ».

E in un altro articolo: « Il cinema parlato deve rinnovare il teatro ».

Questo è chiaro e non permette equivoci di sorta, salvo, ben inteso, per coloro che hanno una gran voglia di trovarne.

Non dobbiamo cercare troppo lontano la causa principale dell'ostilità che mi si testimonia: se trionfa la mia teoria, sarà la rovina del regista, perchè il posto che gli riservo non è proprio quello che egli pretende.

Noi vogliamo che sia il capo dei tecnici, il capo degli artisti dell'arte minore, al servizio dell'autore e della sua opera.

... e la fine del regista

Noi vogliamo che l'autore gli porti il film scritto, come l'architetto porta i suoi piani e il musicista il suo spartito.

Il regista sarà il realizzatore, come il capomastro, come il direttore d'orchestra. E non è, si badi, una parte di piccola importanza.

Ma sempre il regista vorrà tagliare, spostare, aggiungere, trasformare: tutte cose, queste, che gli proibiamo assolutamente: per questo abbiamo delle buonissime ragioni.

Quando vediamo con che rispetto e fedeltà i grandi direttori d'orchestra interpretano Beethoven: con che esattezza dirigono un'opera anche moderna e anche riuscita a mezzo; quando si vede che un Cortot, celebre in tutto il mondo, suona Brahms o Chopin con una umiltà appassionata, scompare davanti all'opera e cerca solo di tradurla secondo il suo temperamento di virtuoso di genio, si resta confusi per l'incoscienza di certi registi i quali, promossi cineasti per loro sola volontà, massacrano le opere degli altri e firmano col loro nome quello che rimane.

La nostra posizione è ben definita:

A chi non è capace di scrivere *Amleto* proibisco di manipolarlo senza il consenso dell'autore.

Mi si dirà: « Ma il regista può avere un grande talento di autore. La prova migliore è che egli stesso lo crede ».

Ohimè! Ma io non lo credo.

Perchè quando uno vuol fare l'autore gli è facile impresa. I registi hanno trovato milioni e milioni per tanti film di cui più nessuno ricorda i titoli: possono dunque trovare ancora sei franchi per comprare un quaderno, una penna e dell'inchiostro: non ne occorrono di più per scrivere *Bérénice* o il *Misanthrope* o anche un'opera ordinaria. Perchè non lo fanno? Bisogna pur dirlo apertamente, anche a coloro che sono i nostri migliori amici: fino a quando non l'avrete fatto, ve ne giudicheremo incapaci!

MARCEL PAGNOL

SIGNIFICATO DEL CINEMATOGRAFO

« Sono convinto che avremo dei buoni film. Sarà una cosa eccezionale ». Perchè il cinematografo non è nello spirito della nostra razza. Ogni popolo ama forse tutte le arti? Ebbene, la Francia che ama la poesia, il romanzo, la danza, la pittura, non sente la musica, non l'ama e non la conosce.

... Ora vi dico — e vedremo se l'avvenire mi darà ragione — che la Francia ha così poco il senso del cinematografo come quello della musica ».

Le righe che precedono sono del 1918. L'uomo che le ha scritte è morto nel 1924, dieci anni fa. Se vivesse oggi, Louis Delluc potrebbe essere fiero della sua lucidità. Un giudizio che in sedici anni non è invecchiato può ben pretendere d'avere un valore definitivo.

Nel paese dei fratelli Lumière s'è fatta da poco una scoperta che ha sollevato qualche rumore e di cui ecco in due parole la definizione: il cinematografo fino ad oggi non è stato che del teatro imperfetto; ormai non potrà

essere altro e completamente che teatro o, più esattamente, un mezzo di diffusione di lavori teatrali.

In molte nazioni tale dichiarazione può anche non aver sapore di novità: basterebbe osservare che i film peggiori cadono precisamente sotto l'accusa di questa definizione. In Francia è possibile aprire su questo tema una discussione quasi seria. Decisamente Louis Delluc non aveva torto.

Vi sono delle persone che si lasciano disarmare dalla novità e per le quali una concezione nuova non è comprensibile se non ricoperta delle gramaglie del passato. Così molti autori drammatici non possono ammettere che esista il cinematografo. E non gli riconoscono alcun diritto all'esistenza, a meno che non assomigli al teatro o non obbedisca alle vecchie abitudini della scena.

E' fatica sprecata volerli convincere che sono state l'immobilità e la limitatezza del palcoscenico a imporre allo spettacolo drammatico la sua forma e il suo carattere; e che il cinematografo, che non è obbligato a sottostare alle medesime costrizioni, non deve seguire le regole che ne sono derivate. Intanto cercheremo di convincerli che, di tutti gli aspetti della vita che il cinema può rappresentare grazie alla sua meravigliosa mobilità, ve ne sono di più emozionanti di quello di qualche personaggio occupato a parlare. Essi non lo comprenderebbero. La loro deformazione professionale è tale che la vita non appare ai loro occhi che come un seguito di dialoghi. L'unione delle immagini più espressive, dei suoni più nuovi non è niente per loro in confronto a uno scambio di solide tirate, punteggiate di *mots d'auteur.*

Basta pertanto un po' di buon senso per capire che il cinematografo, come la radiofonia, come la televisione, di cui ci serviremo domani, sono mezzi d'espressione la cui tecnica particolare esige che siano impiegati a scopi che siano loro propri.

Ma gli autori drammatici, come se fossero presi dalle vertigini davanti allo schermo e alle sue infinite possibilità, si attaccano disperatamente alle loro tarlate formule teatrali. Incapaci di concepire che una novità non sia limitazione di quello che conoscono già, essi non sono meno ridicoli degli organizzatori delle prime corse a piedi che non potevano immaginare che quelle corse fossero altra cosa che non un'imitazione delle corse dei cavalli. Così i concorrenti, in divisa da fantini, dovevano correre con gli stivali ai piedi e un frustino in mano. Marcel Pagnol, prima autore drammatico e attualmente produttore di lavori teatrali filmati, s'è fatto imbonitore della sua stessa mercanzia, che vanta con una loquela talvolta seducente e spesso comica; egli ha da poco pubblicato una *Cinématurgie de Paris* che è lo scherzo più recente che ci sia venuto da Marsiglia. Il male è che non tutti sono nati alle bocche del Rodano e che pochi hanno pensato, leggendo i manifesti di Pagnol, che la burla ha tutti i diritti.

Ed è tanto meno sorprendente che l'autore dello scherzo abbia finito

per credere alla sua scoperta, proprio come il suo compaesano che, dopo essersi divertito per l'ingenuità dei suoi amici, finì per domandare se la sardina gigante, nata nella sua immaginazione, non avesse veramente ostruito l'ingresso del Porto Vecchio.

Quello che più colpisce negli scritti di Pagnol e della maggior parte dei suoi colleghi che hanno preso parte a questa polemica, è la loro sicurezza e la loro straordinaria ignoranza del cinematografo. Sembra che non conoscano niente del suo passato, dei suoi mezzi attuali, della sua essenza stessa. Pagnol ci dice testualmente:

Il film muto era l'arte di riprodurre, fissare e diffondere la pantomima.

Il film parlato è l'arte di riprodurre, di fissare e diffondere il teatro.

Per apprezzare il valore della prima proposizione basta rivedere un qualunque film muto di buona fattura realizzato dopo il 1920. Salvo in qualche raro frammento di Chaplin, non vi si trova una scena che si rifaccia ai mezzi della pantomima.

Formulando poi la seconda proposizione, Pagnol si mette nella condizione di un vecchio pittore che, scoprendo la esistenza di un apparecchio fotografico, dichiari che la fotografia in sè non offre alcun interesse, ma che può andare bene per riprodurre quadri suoi o dei suoi colleghi.

Se questo pittore dicesse che la fotografia può servire *anche* a riprodurre opere d'arte, saremmo d'accordo con lui.

Ma se egli pretende che l'obiettivo sia incapace di riflettere direttamente le immagini del mondo, non possiamo che deplorare la sua incompetenza, o sorridere della sua paradossale simpatia.

Uno dei collaboratori di Marcel Pagnol — che penso non sia in disaccordo col suo direttore — scrive: « Cos'è il cinematografo? E' una mistica ». L'autore di questa frase ha senza dubbio voluto dire che non sa quello che significa il cinematografo. Scherzi a parte, questa confessione ha la sua importanza.

Illumina il dibattito e lo riduce alle sue giuste proporzioni. Louis Delluc aveva ragione.

Marcel Pagnol sembra così imbevuto di teatro, così incapace di immaginare uno spettacolo che non sia confezionato nella forma teatrale, che non può concepire che qualcuno possa essere l'autore del film, a meno che non si senta attirato dalla scena. Pagnol scrive: « Quando uno vuol fare l'autore, gli è facile impresa... essi (gli autori cinematografici) possono trovare sei franchi per comprare una penna e dell'inchiostro: non ne occorrono di più per scrivere *Bérénice* o il *Misanthrope* o anche un'opera ordinaria... Perchè non lo fanno? Bisogna pur dirlo apertamente, anche a coloro che sono i nostri migliori amici: fino a quando non l'avrete fatto, ve ne giudicheremo incapaci ».

Questo ragionamento un po' semplicistico fa pensare ancora una volta al vecchio pittore di cui s'è detto più sopra e che negherebbe che si possa fare una fotografia decente se prima non si fosse imparato a tritare i colori.

Ma poi è proprio insolente far notare a Pagnol che lui stesso, nonostante tutti i suoi talenti, non ha ancora scritto *Bérénice* o il *Misanthrope?* Quanto alle opere ordinarie...

Qui sono obbligato a fare pubblica confessione dell'immensa vanità che mi possiede. Ho la debolezza di pensare di essere l'autore di qualche film. E il mio accecamento è tale che preferisco essere l'autore di quei film piuttosto che vedere la mia firma sotto la maggior parte dei lavori che si scrivono ogni anno per le nostre scene. Con questo non voglio assolutamente mettere troppo in alto i miei film, ma dire che considero povere cose la maggior parte di quelle commedie. Ma forse io non ho il senso del teatro.

Sono completamente d'accordo con Pagnol quando difende i diritti d'autore. Per questo ho delle buone ragioni e vado anche più lontano di lui. Io vorrei metter fine a molte discussioni attuali, che l'autore del soggetto e il realizzatore fossero una persona sola, in una parola, che gli autori facessero a meno del regista ed esercitassero da loro, è così facile. Io stesso faccio questo doppio mestiere e credo che anche per gli altri il metodo non debba riuscire cattivo.

E poichè Pagnol ha scritto: « Un campo nuovo si apre all'autore drammatico e potremo realizzare delle opere che nè Sofocle, nè Racine, nè Molière hanno avuto i mezzi di tentare », io non potrei mai incoraggiarlo abbastanza a mettere in esecuzione, senza por tempo in mezzo, un progetto così bello dal quale però si deve riconoscere che sono assai lontane le sue prime realizzazioni cinematografiche.

Per il momento io penso che sia passato per Pagnol il tempo dei manifesti e delle teorie.

Ora bisogna che faccia un film, un vero film. Egli ci ha detto che, non avendo trovato un maestro nel cinematografo, non ha potuto far altro che diventarlo lui stesso.

A questa affermazione deve mantenersi fedele. Quando avrà « rinnovato il teatro », quando avrà veramente lavorato per lo schermo potrà parlare di cinema come vorrà e allora staremo a sentirlo senza sorridere.

Intanto mi permetta di dargli un consiglio: vada di tanto in tanto a vedere qualche film. Se è in grado di scegliere i suoi spettacoli, non perderà sempre la sua serata. E impari a conoscere questo mestiere che è nuovo per lui e nel quale si possono sfoggiare le sue qualità a meno che non si accontenti delle soluzioni fatte.

Quanto a me che da dieci anni mi sforzo di conoscerlo sono ancora lontano dal saperne tutte le difficoltà: la sua incessante evoluzione mi per-

mette solamente di constatare meglio, ogni anno, i miei difetti e auguro a Pagnol di provare questo stesso sentimento davanti a quello sconosciuto che il cinematografo è ancora per noi.

RENÉ CLAIR

MANUEL MACHADO

I sivigliani fratelli Machado — Machado y Ruiz Antonio, e Manuel — occupano un posto di primo piano nella letteratura spagnola contemporanea. Poeti di aristocratica levatura, dilettamente seguiti dalla nuova generazione — e in particolare Antonio Machado (m. 1939), già considerato come maestro di vita e di poesia —, attinse il primo a Parigi le sue esperienze parnassiane e simboliste, accomunandosi idealmente con Ruben Darìo; e Manuel subì altrettanto il fascino della poesia modernista e simbolista, in particolar modo della scuola di Verlaine. In una genuina interpretazione dell'anima spagnola, essi rivestono i temi semplici ed eterni cari al loro popolo con una soavità dolorosa dettata da una ispirazione che si esprime in forme spontanee aderenti con predilezione ai canti e alle movenze popolari suggeriti dalla materna Andalusia. Di Antonio Machado sono ormai ben note fra noi le « Soledades », pensose e quasi eccentriche raccolte di squisita forma. Di Manuel, del quale riportiamo qui di seguito uno scritto sul cinema, apparso l'anno scorso (4 ottobre, n. 40) sul periodico falangista « Si », rammentiamo « Alma », la più signicativa opera sua di poesia, ma anche le acute pagine critiche de « La guerra literaria (1894-1914) » e di « Un año de teatro » e « Dìa por dìa ». Liriche dei fratelli Machado sono state tradotte e pubblicate in riviste e antologie italiane. Li ricordiamo in una raccolta edita da Garzanti, « Poeti nel mondo », mentre nei « Lirici spagnoli » tradotti da Carlo Bo e stampati da « Corrente » soltanto Antonio Machado ha tutta la considerazione del traduttore: Manuel viene escluso di proposito perchè — a parere del Bo — troppo « letterato ». (L'antologia, d'altra parte, dichiaratamente non vuol essere un panorama della poesia spagnola contemporanea, ma una scelta fatta con gusto personale, che non esclude soltanto Manuel ma anche Unamuno e Villaespesa, Pérez de Ayala e Valle-Inclàn).

E' particolarmente in una penetrante attività di esami e di valutazioni che l'azione letteraria di Manuel Machado ha avuto in Spagna significato e risonanze; egli è infatti anche come critico uno dei più rappresentativi esponenti contemporanei del teatro spagnolo, al quale ha dato unitamente al fratello riputate commedie.

Nello scritto che riportiamo, « El cine visto por un hombre de teatro », Manuel Machado definisce la sua posizione estetica di fronte al cinema, per il quale addita due vie da percorrere, « quella della realtà... e quella della fantasia »; ma è anche significante la sua distinzione, che è quella di un critico drammatico e drammaturgo, fra le necessità del teatro e del cinema, il primo dei quali soltanto — il teatro — avrà necessità del cinema, in senso spettacolare, e potrà ottenerne una nuova linfa vitale; e non viceversa.

m. v.

IL CINEMA VISTO DA UN UOMO DI TEATRO

Credo nell'avvenire del cinematografo come spettacolo, e anche come arte, a una sola condizione, che si sviluppi conformandosi alla sua natura, penetrando cioè nella sua intima essenza. Ancora più chiaramente: essendo ogni volta più cinematografo.

Due strade — e non mi si attribuisca la minima pretesa di voler esaminare da maestro o tanto meno esaurire il problema — due strade mi sembra che si aprano al cinema per concretarsi, prosperare ed esaltare i suoi veri e genuini valori. Due strade, in apparenza divergenti, ma che in certo modo confluiscono verso un nobile fine d'arte: quella della realtà, (paesaggio, persone ed avvenimenti della vita reale) e quella della fantasia (mondo stupefacente delle creazioni dell'immaginazione, visioni religiose e di poesia).

Per la prima di queste strade, per la riproduzione esatta della vita quotidiana con le sue persone e la sua realtà, il cinematografo raggiunge uno dei suoi più grandi e profondi valori positivi: quello di una vittoria sopra la morte e sopra la irriversibilità della vita. Esso smentisce in un certo modo la impossibilità di vivere tornando dietro nel tempo, mostrandoci in azione il passato immediato o lontano, ripresentando ai nostri occhi quello che avvenne, permettendoci di rivedere creature in movimento, che parlano e ragionano; facendo vivere cioè scene e genti che ormai non hanno altra vita che quella; creando infine il nuovo e miracoloso tempo grammaticale che potremmo chiamare « passato presente ».

Esso ha, senza dubbio, un valore documentario enorme (l'unico che fin qui sembra possibile conteggiare, benchè non ancora con la dovuta larghezza e sistematicità). Però considerandolo bene raggiunge molto di più — e questo è il suo grande valore poetico —: un profondo interesse umano, sentimentale e affettivo, appena che i personaggi « rivissuti » ci siano cari o semplicemente conosciuti.

Nell'altra strada, quella delle realizzazioni « plastiche » delle più audaci visioni della fantasia poetica, il cinematografo è già — e può arrivare ad esserlo in assai maggiore scala — il più ammirevole veicolo della espressione grafica. Per mezzo dei progressi della tecnica fotografica e della luminotecnica, la taumaturgica macchina può « rappresentare » tutto, dalle metamorfosi di Ovidio al viaggio veritiero di Luciano, fino alle fantasie pseudoscientifiche di H. J. Wells; dalla teogonia di Esiodo alle odi di Orazio, ai racconti di Hoffmann, passando attraverso gli infiniti accidenti e trasmutazioni delle vecchie mitologie fino alle moderne « anticipazioni » più o meno possibili o probabili.

Insomma, tutto quanto è immagine in poesia — e la poesia è tutta immagini — possiamo leggerlo in un libro, ascoltarlo in uno scenario. Vederlo, quel che si dice vederlo, e vederlo in azione coi nostri propri occhi, è dato solamente al cinema di permettercelo.

E questo è il suo grande valore peculiare, un valore puramente grafico, senza dubbio, però anche altamente artistico se ciò che ci mostra ha un profondo significato poetico.

Nell'insistere in queste strade, e nella scelta raffinata di queste linee tematiche — il campo dove scegliere è enorme — è il vero e proprio sviluppo del cinematografo e il suo avvenire incalcolabile.

Soltanto così, attraverso la rappresentazione sistematica della vita reale e della superrealtà del sogno, può il cinematografo compiere la sua missione che, nel più alto grado, è quella di dare espressione grafica e visibile alle più belle creazioni della fantasia, luce alla parola del poeta. Non quella di cercare nella parola l'espressione di una coscienza che converta in azione la primitiva infantilità puramente cinetica del movimento che, da principio, lo fece apparire spettacolo appropriato soltanto a un pubblico rozzo o fanciullo. Questo movimento, infatti, non ha un significato, e si può attuare sopra l'animato come sopra l'inerte. Niente di più morto e di più mosso, al tempo stesso, che la palla da biliardo che corre incessantemente fra le bande del tavolo. Il movimento, poi, non ha di per sè solo valore umano o interesse artistico alcuno. Lo straordinario Chaplin raggiunse da tempo, è vero, la sua riduzione all'assurdo e la sua geniale caricatura. Ma Charlie Chaplin era ed è — come me — nemico del cine parlato, e, sopra tutto, della versione in film dell'ultimo successo teatrale. Perchè la strada del superamento del cinema non è, in ogni caso, nella ibrida collaborazione della fotografia e del fonogramma.

Non fotografiamo commedie. Fra le altre cose perchè — *Pero Grullo* (1)

---

(1) *Pero Grullo* è una tradizionale figura popolare spagnola che a mezzo della sua intelligenza nativa trova tutte le soluzioni e scopre tutte le verità senza saper nulla (*N. d. t.*).

« dixit » — quando il cinema abbia ottenuto — ed è anche lontano — la copia esatta di un'opera di teatro, sempre sarà una copia. E sempre varrà più l'originale.

No, il vero, l'autentico cinema, il cinema delle mille e mille possibilità grafiche, non ha nessuna necessità del teatro. In cambio, il teatro — arte letteraria, fondata principalmente sulla parola, integrazione perfetta di azione e dialogo — può aver bisogno ed ottenere nel cinema, in senso spettacolare, l'aiuto più efficace.

MANUEL MACHADO

(trad. di *m. v.*)

I libri

GINO VISENTINI: « La camera magica ». Roma, Edizioni di « Lettere d'oggi », collezione « Biblioteca Minima Tempus », 1943, 1 vol. in 16 picc. di pag. 64, L. 8.

In una collezione di volumetti di carattere prevalentemente letterario, com'è questa « Biblioteca Minima Tempus » che « Lettere d'oggi » ha da poco cominciato a pubblicare, abbiamo con piacere visto inserirsi un libro sul cinema.

Tanto maggiore è stata la nostra delusione nello scorrere le pagine del volume di Gino Visentini, volume che raccoglie gli articoletti dell'Autore apparsi sui numeri del defunto « Oggi ». In questo « Diario di uno spettatore cinematografico, 1940-41 », con titoli pomposi e promettenti, le scialbe, inutili, svagate, recensioni di *Zenobia* e de *L'ultima corsa*, di *La dama e il cowboy* e di *Caccia riservata* si alternano a *pezzi di colore* o a considerazioni su personaggi e aspetti del cinema.

La sconfortante lettura di queste pagine mentre ci conferma la insufficiente e inesatta informazione e la scarsa capacità di giudizio del Visentini, ci mostra chiaramente la inutilità di aver raccolto e ripubblicato tali frettolose noterelle, in cui la banalità si sposa degnamente al giudizio erroneo o al « sentito dire ».

Il volume si apre con una stroncatura dei film d'avanguardia. La proiezione di tali film fu un « supplizio » per il nostro critico che dichiara di averne oramai abbastanza di tutti i film d'avanguardia. E dire che deve averne visti solo tre!

Così il *Dottor Caligari*, film « stupidamente *artistico* » gli appare detestabile e gli fa desiderare — naturalmente! — la candida leggerezza di certe pellicole americane ».

Ma quello che è più stupefacente in un intellettuale che si picca di far critica d'arte (e con quanta competenza sanno i lettori di *Gusti esagerati*) è il modo con cui si parla dei movimenti d'avanguardia. Basti leggere il brano che riguarda il film di Wiene: « L'ambiente in cui tutto appariva inclinato e minaccioso, più che fantastico voleva essere allucinato, secondo i canoni della pittura espressionistica quali si manifestavano nei quadri di

Kokoschka, di Beckmann, di Hofer e d'altri pittori di *quella corrente artistica che prima di essere proibita nel paese che l'aveva inventata, s'era già esaurita naturalmente; e ciò fu sufficiente a indicare l'intima debolezza, il troppo limitato respiro d'una pittura nata dalla perversione dei costumi di cui soprattutto ebbe a soffrire la Germania dopo la guerra del* 1914. *Costumi che Pabst ci descrisse con maggiore* (?) *obbiettività in* Crisi, *e Karl Grune con un cupo verismo nel film* La Strada ».

Nè molto meglio o con minor competenza sono trattati *L'Etoile de mer* di Man Ray e *Le Ballet mécanique* di Fernand Leger:

« Ma i film più *arditi* venivano poi, e si chiamavano *simbolisti* o *astrattisti* secondo i casi. Ne vedemmo uno che rappresentando il moto circolare di una spirale cercava di dare in *astratto* l'erotico movimento del ventre d'una danzatrice orientale. Sembrava un film congegnato per eccitare i malati di neurastenia sessuale.

« I simboli, le allusioni, le allegorie e talvolta le raffigurazioni veristiche della sessualità più dilettantistica e morbosa apparivano i motivi principali di quasi tutta la cinematografia d'avanguardia.

« Film, tra l'altro, svolti con mezzi piuttosto infantili, uno dei quali era quello di capovolgere le immagini, come se mostrare che la gente cammina con i piedi in aria e la testa giù fosse una spiritosa invenzione. Un'altra non meno intelligente maniera del cinema d'avanguardia, era di far vedere il mondo reale come dietro un vetro irregolare, difettoso, ove tutto apparisse contorto e annebbiato. Ma dietro il vetro, che cosa accadeva? Ecco quello che non si capiva. Una cosa sola si capiva, che una ragazza si spogliava, ma che l'autore del film, con quel maledetto vetro annebbiato e deformante, non ci voleva mostrare nulla. Ogni tanto qualcosa di preciso sembrava apparire; il pubblico apriva bene gli occhi, ma l'immagine subito si confondeva: per poi ritornare di nuovo e di nuovo confondersi. Supplizio che durò un buon quarto d'ora ».

Ora queste opere sono la testimonianza ancor oggi interessantissima e storicamente valida, delle tendenze artistiche degli artisti che le crearono e, insieme, della volontà di saggiare i mezzi espressivi del cinema. In esse, accanto alla costante ricerca di effetti formali e allo studio del modo di ottenerli, appaiono anche, qua e là, frammenti e notazioni di reale contenuto espressivo. Così Eisenstein non certo ammirava il *Ballet Mécanique* per la bellezza formale di alcune inquadrature, ma proprio perchè in esso erano messi in opera tanti mezzi tipici del cinematografo.

Del resto, ha mai visto il Visentini opere di Braque, di Albert Gleizes, di Metzinger? E non gli sembra che i loro quadri siano molti vicini ad alcune inquadrature del *Ballet?* Léger, pittore cubista, con il suo film ci ha dato un « manifesto » cinematografico del cubismo (vedi, ad esempio, la

scomposizione del pupazzetto raffigurante Charlot in piani, e la disposizione di essi su di un unico piano, che è una specie di *a b c* del cubismo) e un « catalogo » dei mezzi espressivi dell'arte del film.

Lo stesso valore ha l'impressionistico *Etoile de Mer* di Man Ray, impressionistico anche se il grande fotografo si sia definito dadaista e anche se il film in qualche immagine particolare — e forse anche nel suo complesso — può sembrare una manifestazione del subcosciente, del genere di quella predicata dai surrealisti.

Ma Visentini non può vedere questi importanti lavori senza annoiarsi a morte e preferisce estasiarsi di fronte ai film che celebrano « la straordinaria bellezza delle evoluzioni di Ginger Rogers e Fred Astaire, e la eccitante musica che li accompagna ».

Del secondo articolo, approssimativo e incolore, sui « cartoni » animati e Walt Disney, non diremo altro se non che il riavvicinamento Disney-Grandville, quanto mai insensato e arbitrario, sembra arrivi di seconda o terza mano al Visentini, come a quegli allegri esteti e storici cattolici del cinema che immaginarono addirittura l'esistenza di un brevettato « Sistema Grandville » per i disegni animati. (Cfr. *Il volto del cinema,* Ed. Ave, Roma).

Però, se il Visentini non conosce il cinema, la sua storia e le sue più notevoli opere, sarebbe almeno augurabile che le sue fonti d'informazione fossero intelligenti e preparate. Chi ha detto, per esempio, al nostro critico che « Perdizione », il film di S. Roberts tratto da « Sanctuary » di Faulkner, « era meno che mediocre »? Forse un celebre accademico americanista resosi noto nel cinema (e fors'anche nella letteratura e nella critica delle arti figurative) più per i danni che ha causato e le « cantonate » che ha preso che per altro? E il romanzo di Faulkner è solo « tremendo »?

Le note biografiche e le indiscrezioni su attori francesi e americani, sullo stile di « Cineillustrato », riempiono metà del volumetto, e coronano degnamente la esemplare perentorietà di giudizi come: « il cinema è soltanto in minima parte azione e movimento, taglio e fotografia; molto invece nel cinema è letteratura », per cui *Rebecca* diventa « una delle massime prove cui si possa riferire in questo senso, dove l'azione si sviluppa lentamente e i pochi fatti esterni si appoggiano alle loro cause profonde con una calma tanto più drammatica quanto più grave e preciso è il suo stile » o *La dama e il cowboy* diventa il miglior film interpretato da Gary Cooper.

Infine, vorremmo raccomandare al nostro critico di leggere le opere degli autori che, con tanta sufficienza e così sbrigativamente, « liquida » in cinquanta righe sulla scorta di un esiguo brano di un volume, ripreso di seconda mano da « Problemi del film » (Ed. Bianco e Nero, 1939). La teorizzazione del « documentario » di Paul Rotha è, infatti, ben altrimenti

intelligente e complessa rispetto a quella che il Visentini vorrebbe attribuirgli.

D'altra parte, le idee del teorico inglese sulla socialità e la moralità dell'arte, che tanto fanno rabbrividire il Visentini, sono proprio quelle che ogni persona di buon senso dovrebbe sostenere. Il Rotha, in sostanza, sostiene la necessità, nell'opera cinematografica, di una « tesi », cioè della volontà del regista di esprimere una particolare concezione del mondo. Non si tratta — come crede il Visentini — di sostenere o di divulgare precetti e massime morali o edificanti, non si tratta di fare della « propaganda ». L'arte non è nè può essere precettistica. Il senso della proposizione del Rotha per cui l'arte è eticità in atto, è — come abbiamo sostenuto altra volta — ben diverso. In definitiva, il Rotha condanna il cinema puro divertimento, il cui scopo è quello di estraniare lo spettatore dalla quotidianità della vita con la presentazione di mondi irreali, assurdamente suggestivi e maliosi, in cui nè il male nè la bruttezza nè la miseria possono allignare, dove l'amore e la morte, la miseria e il delitto perdono ogni peso di verità, ogni angoscia di interrogativi ed ogni forza di emozione, per allinearsi nelle simmetrie di balletti da rivista e nelle variazioni, epidermicamente gradevoli, dei bianchi e dei neri.

Altrettanto deprecabile è il considerare l'arte come un gioco, suggestivo di stimoli fantastici e poetici, riservati a pochi eletti. La vera arte — ripetiamo ancora una volta — non tanto sopisce quanto ridesta, non tanto svuota quanto arricchisce, non tanto provoca estasi quanto fornisce stimoli, non fantastici ma di pensiero, e determina azioni. Che, se anche sono soltanto interiori non per questo sono meno importanti. Non è un gioco la creazione artistica e non può nè deve essere un divertimento il contatto con l'opera d'arte. Solo alcuni idioti scambiano l'opera d'arte per un giocattolo: l'opera d'arte è uno strumento.

Potrebbe meditare un po' su queste modeste considerazioni l'autore di questa *Camera magica* che ai film di Carné, ad esempio, qualificato di *deteriore gusto giornalistico,* preferisce quelli di un Fitzmaurice o, che so, di un qualsiasi Norman Taurog.

ANTONIO PIETRANGELI

ENRICO COSTA — Guida pratica del radioriparatore — Ulrico Hoepli — Milano — 1943.

Enrico Costa conosciuto autore di vari trattati tecnici, compilati con attenta e sicura conoscenza dei problemi svolti, presenta in questo volume una completa raccolta di notizie indispensabili al radioriparatore. Notizie

che non si fermano ad un superficiale esame delle necessità di un laboratorio radiotecnico ed all'elencazione di quelle nozioni che si debbono supporre comuni a chi lavora con apparecchi di estrema sensibilità, ma che vanno in profondità nella trattazione di procedimenti di calcolo, di costruzione, di taratura e di controllo di tutti gli accessori.

Ed è questo indubbiamente il merito maggiore della *Guida pratica del radioriparatore.* Quello , cioè, di far conoscere con dovizia veramente eccezionale di schemi e di dati, tutti gli apparecchi necessari alla più efficace messa a punto dei radioricevitori, nonchè i metodi di lavorazione industriale dei vari materiali.

Col progredire della tecnica costruttiva e con la scoperta di circuiti nuovi ed in particolar modo di valvole termoioniche sempre più efficienti e sensibili, il laboratorio per le riparazioni non si deve più considerare come il locale ove un esperto sostituisce con facili operazioni manuali i pezzi rotti o bruciati dei circuiti, ma piuttosto come un luogo ove si dispone di tutti quegli strumenti di controllo e taratura senza i quali la pratica, la diligenza e persino l'esperienza personale nulla possono rendere di efficace e di concreto.

In altri tempi il laboratorio radiotecnico per le riparazioni era tenuto da un modesto radioamatore, il quale, presa pratica dei pochi circuiti allora in uso, era in grado di riparare qualsiasi guasto col semplice uso di un voltmetro tascabile, di un saldatore e di qualche pezzo di ricambio scelto tra i più comuni dei pochi tipi allora in commercio. Attualmente la riparazione presenta in genere maggiori difficoltà.

La generalizzazione quasi completa del circuito supereterodina e di circuiti similari che presuppongono l'uso di condensatori variabili coassiali perfettamente allineati elettricamente e di medie frequenze tarate ad una frequenza ben dfinita, l'adozione di valvole termoioniche a più elettrodi (poliodi), la possibilità di captare onde di diversa lunghezza e l'applicazione di numerosi congegni (scala parlante, commutatori d'onda, variatori di tonalità, occhi magici, controllo automatico del volume, reazione inversa, ecc.) rendono l'apparecchio radiofonico una macchina di estrema sensibilità e capace di rendimenti assai elevati se ben dimensionata e tarata.

Naturalmente le difficoltà di riparazione sono aumentate; esse non si possono effettuare se non ricorrendo ad attrezzature adatte allo scopo ed a strumenti di controllo ad alta sensibilità. Ed è proprio di questi che si diffusamente nella *Guida pratica del radioriparatore.*

Questo trattato risulta proficuo anche per coloro che si interessano di cinema sonoro o che sono incaricati della manutenzione degli impianti da registrazione, perchè, per diverse ragioni, tali apparecchiature devono esse-

re riparate sul posto d'impiego, nel quale pertanto debbono trovarsi gli strumenti ed i tecnici capaci.

Il volume, di circa 800 pagine corredato da 521 illustrazioni, 7 tabelle e 4 appendici, si divide in tre parti. Nella prima si parla degli strumenti di misura radioelettrici; sono complete le trattazioni relative ai voltmetri a valvola, agli oscilloscopi ed ai generatori di bassa ed alta frequenza. Le altre due parti riguardano rispettivamente il collaudo e la riparazione degli organi dei radioricevitori ed il collaudo e la riparazione dei radioricevotori.

Nel libro si nota una caratteristica che non abbiamo riscontrato in altri scritti del Costa e che, a nostro avviso, è di svantaggio per la rapida comprensione della materia trattata: la mancanza di tabelle riassuntive o almeno di un indice analitico.

Allorchè si vuol elencare, come ha diligentemente fatto l'autore, tutti i pregi, i difetti, i guasti e le proprietà di un certo strumento o circuito, nonchè le particolarità costruttive, i processi di fabbricazione ecc. e si vuol altresì esser chiari e precisi, occorre talora dilungarsi per intere pagine su descrizioni che fanno perdere il filo diretto del discorso.

E' facile tornare, esaurita la parentesi più o meno lunga, all'argomento centrale, ma non sempre il lettore afferma con facilità, a prima lettura, tutto lo sviluppo del ragionamento.

Il più delle volte occorre prendere degli appunti che riassumono gli argomenti principali, ciò che se è utile perchè obbliga a seguire più attentamente il testo, va, in ultima analisi, a scapito della linearità e della chiarezza del volume.

Una maggiore suddivisione degli argomenti ed un certo numero di tavole od un indice analitico avrebbero certamente concorso a rendere più evidenti i problemi trattati.

Il volume è alla sua terza edizione ed appare in veste completamente riveduta, rifatto in numerose parti, arricchito notevolmente rispetto alle due edizioni precedenti, atto a rispondere a tutte le esigenze culturali di un esperto radioriparatore o radiomontatore.

Dice il Leopardi: Il più certo modo di celare agli altri i confini del proprio sapere è di non passarli. Poichè l'autore non ha mai oltrepassato i limiti del proprio sapere, in quanto ha svolto la materia senza far ricorso alla facile copiatura di dati e di notizie da opuscoli illustrativi, ma solo attraverso una elaborazione personale degli argomenti trattati, il Costa dà segno di essere un completo conoscitore dei problemi radiotecnici.

PAOLO UCCELLO

Vita del Centro

BANDO DI CONCORSO

1) Il Centro Sperimentale di Cinematografia, di comune accordo con Cinecittà — Istituto Luce — Scalera Film — S. A. Ferrania — S.A.C.I., sotto gli auspici del Ministero della Cultura Popolare, bandisce un concorso per n. 12 posti per tecnici addetti alla produzione cinematografica.

2) I vincitori del concorso saranno attribuiti alle Imprese sopramenzionate e saranno assunti allo scadere del periodo di prova indicato al successivo articolo 8) con un contratto a termine della durata di anni 2.

3) Il periodo di prova è stabilito in tre mesi.

4) La retribuzione mensile è fissata in L. 1.500 al lordo di ricchezza mobile durante il periodo di prova e di L. 2.000 mensili al lordo di R. M. per il periodo di cui all'art. 2).

5) Le Imprese anzidette si obbligano di fare seguire ai tecnici i corsi di specializzazione e secondo il programma che il C. S. C. stabilirà.

6) Le Imprese, in base alle norme che saranno concordate, metteranno a dispozione del C. S. C. i loro stabilimenti e i tecnici per le relative esercitazioni pratiche.

7) Le specializzazioni riguardano:
   sviluppo e stampa;
   fabbricazione del materiale sensibile;
   ottica cinematografica;
   costruzioni di meccanica cinematografica;
   elettrotecnica cinematografica;
   cinematografia a colori.

8) Alla scadenza del contratto a termine, di cui all'art. 2), sarà facoltà delle imprese di rinnovare il contratto stesso alle condizioni di retribuzione non inferiori a quelle previste dal presente bando. Il tecnico dovrà sempre essere impiegato nella specializzazione.

9) Il candidato, per essere ammesso al presente concorso, deve essere laureato in ingegneria, o in chimica, o in fisica o in matematica.

10) Durante il periodo di prova e quello relativo al contratto a tempo determinato previsto dall'art. 2), saranno applicate le norme del vigente contratto nazionale per gli impiegati dell'industria.

11) I partecipanti al concorso, oltre al titolo di studio indicato al precedente art. 9), dovranno produrre:

a) certificato di idoneità fisica.

b) certificato di nascita.

c) certificato penale di data non anteriore a tre mesi dalla sua emissione.

d) certificato di iscrizione alle organizzazioni del Regime.

e) certificato di cittadinanza italiana.

f) tesi di laurea.

L'aspirante, inoltre, dovrà sostenere una conversazione su argomenti di carattere generale, dinanzi ad una Commissione nominata dalla Direzione del Centro Sperimentale e presieduta da una persona delegata dal Ministero della Cultura Popolare. Di tale Commissione faranno parte i rappresentanti delle competenti organizzazioni sindacali.

12) Le domande in carta libera, corredate dai documenti di cui agli articoli 9) e 11), dovranno essere indirizzate alla Direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia - Via Tuscolana, Km. 9, non oltre il giorno 31-3-1943-XXI.

13) Per tutta la durata del corso, al tecnico è fatto assolutamente divieto di partecipare a qualsiasi altra attività professionale, senza la preventiva autorizzazione del Centro Sperimentale di Cinematografia.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore Responsabile*
MARIO VERDONE - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Italgraf (Stab. Ed. di Via Germanico, 183) *per la S. A. Ed. Italiane - Roma*

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

Esce dopo lunga attesa

EUGENI O' NEIL

STRANO INTERLUDIO

Traduzione e introduzione di Eugenio Montale

Pagg. 384 ***Prezzo L. 24***

Il capolavoro tanto discusso ed ammirato

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

Via del Quirinale, 22

ENIC
CINES
Produzione: CINES-SACIF
Esclusività E. N. I. C.
Interpreti:
M. GIROTTI
A. NAZZARI
A. PAGNANI
O. SOLBELLI
P. STOPPA
A. VALLI
Regista:
DE LIMOUR
APPARIZIONE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM
DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

« BIANCO E NERO » è la prima grande rivista italiana che tratti i problemi della vita cinematografica dal punto di vista, oltre che estetico e tecnico, sociale e politico, con studi esaurienti e rigorosi, al di fuori di ogni preconcetto di tendenza.
« BIANCO E NERO » ha pubblicato dal gennaio 1937 in 51 fascicoli di oltre 100 pagine ciascuno, molti dei quali riccamente illustrati da tavole fuori testo su carta patinata, i più importanti saggi di arte, storia e tecnica del film. La ricchezza della materia e l'abbondanza della documentazione fanno delle annate della rivista « BIANCO E NERO » uno strumento prezioso, indispensabile a chiunque voglia, in Italia, occuparsi di cinematografo.

La COLLANA di

STUDII CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

EDITA DA "BIANCO E NERO" HA PUBBLICATO SINORA I SEGUENTI VOLUMI:

PRIMA SERIE

FEYDER - ZIMMER - SPAAK: *La kermesse eroica* (Esaurito).
LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di antologia critica* - I e II volume L. 15; III volume L. 7; legati in tutta tela L. 20 ciascuno.
R. J. SPOTTISWOODE: *Grammatica del film* - un volume legato in tutta tela L. 20.
ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - un volume L. 25; legato in tela L. 30.
LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *Le registrazione del suono* - un volume L. 40; legato in tutta tela L. 50.
VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film* - un volume L. 15; legato in tela L. 20.
LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film* - un volume L. 20; legato in tela L. 25.
FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - un volume di complessive 636 pagine L. 65; legato in tela L. 75.
UMBERTO BARBARO: *Film, soggetto e sceneggiatura* - un volume L. 25; legato in tela L. 30.
NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* - un volume L. 40; legato in tela L. 50.

SECONDA SERIE

LUIGI CHIARINI: *Cinque capitoli sul film* - un volume L. 22.

APPARIRANNO TRA BREVE:

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico.*
UGO CAPITANI: *Il film nel diritto d'autore.*
RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Spiritualità del cinema.*
VLADIMIR NILSEN: *Il cinema come arte figurativa.*
PIETRO PORTALUPI: *Tecnica del film.*

VEDI NELL'INTERNO UN ELENCO DEI PIU' IMPORTANTI SAGGI SUI PROBLEMI DEL CINEMA PUBBLICATI DALLA RIVISTA

Per ordinazioni: « Edizioni Italiane », Via Quirinale, 22 - Tel. 487.155 - 487.100

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film - Saggio di antologia estetica.* Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11, novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinefatografo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3, marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9, settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9, settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regia* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e « mondo spirituale »* (Anno V n. 9, settembre 1941).

REDANÒ UGO: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

VLADIMIR NILSEN: *« Problemi creativi dell'arte dell'operatore »* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Il cinema nell'estetica di Alain* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ADRIANO MAGLI: *Cinema e radioteatro* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

EMILIO VILLA: *Il movimento e il ritmo cinematografico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

GLAUCO VIAZZI: *Contributo alla conoscenza del cinema fantastico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Spiritualità del cinema* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UMBERTO BARBARO: *Il problema della prosa cinematografica* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ROSARIO ASSUNTO: *I soggetti e lo stile* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: « Dizionario cinematografico », comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

JACOPO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5, maggio 1938).

M. A. PROLO: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

DOMENICO PAOLELLA: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

EMILIO CECCHI: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3, marzo 1939).

LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

GIANNI PUCCINI: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ARNALDO FRATEILI: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settmbre 1940).

UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel 1940* (Anno V n. 6, aprile 1941).

MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n. 9, settembre 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema — Cinema italiano: anno 1909* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

UGO CASIRAGHI: *Nota su Sjostrom e Duvivier* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. I.* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UGO CASIRAGHI e GLAUCO VIAZZI: *Presentazione postuma di un classico* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

GUIDO GUERRASIO: *La funzione del documentario in Francia e un regista francese: Marc Allegret* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema italiano - Anno 1910* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. II.* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

UGO CASIRAGHI: *Interpretazione di Rebecca* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* - Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroïque* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) - (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11, novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *A nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del* 1920: *Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro. I tre sentimentali* (Anno IV n. 3, marzo 1940)

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

CHIARINI - BARBARO - PASINETTI: *Via delle cinque lune* - Sceneggiatura (Anno VI n. 5-6-7, maggio-giugno-luglio 1942).

FRANCESCO DE ROBERTIS: « *Alfa Tau* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

LUIGI CHIARINI: « *La bella addormentata* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

AUGUSTO GENINA: « *Bengasi* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di antologia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis, Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balázs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4, aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 1939).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10, ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Architettura e film* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematografici nel film. II.* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6, giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4, aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MARIO CALZINI: *Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.
Anno II numero 9, settembre 1938.
Anno III numero 9, settembre 1939.
Anno IV numero 10, ottobre 1940.
Anno V numero 10, ottobre 1941.
Anno VI numero 9, settembre 1942.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3, marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno 1 nn. 4 (aprile), 5 maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4, aprile 1937; Anno II n. 4, aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).

GIULIO COGNI: *Film e razza* (Anno II n. 7, luglio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

RAFFAELLO MAGGI: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

MARIO LARICCIA: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GIULIO COGNI: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3, maggio 1939).

CORNELIO DI MARZIO: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

MARIO MASSA: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GABRIELE BALDINI: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6, giugno 1939).

GIOVANNI COMISSO: *Chiacchiere sul paesaggio* (Anno III n. 6, giugno 1939).

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6, giugno 1939).

FRANCO CIARLANTINI: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9, settembre 1939).

LUIGI CHIARINI: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

ROBERTO OMEGNA: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11, novembre 1939).

VINCENZO BONAJUTO: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4, aprile 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

UGO CAPITANI: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

VLADIMIR NILSEN: *Teoria della «fotogenia»* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MARIO PRAZ: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

VALERIO MARIANI: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).

FRIEDERICH MAERKER: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).

UGO CAPITANI: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).

DOMENICO PURIFICATO: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).

GIOVANNI PAOLUCCI: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941).

BRUNO MIGLIORINI: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).

UGO CAPITANI: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).

PAOLO UCCELLO: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).

UMBERTO DE FRANCISCIS: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941).

H. C. OPFERMANN: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

R. MASTROSTEFANO: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).

VITALIANO BRANCATI: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).

CARLO BENARI: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

CARLO BO: *D'una fragile memoria nelle immagini* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Mario Ramperti: *Germania cinematografica* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Giuseppe Tucci: *Il cinema indiano* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Libero De Libero: *Il cinema come storia della pittura* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Luigi Bianconi: *Arte muta e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Giovanni Macchia: *Divagazioni intorno a uno scenario di Beaudelaire* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Alberto Menarini: *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Piero Bigonciari: *Incombenza degli avvenimenti* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Carlo Bernari: *E l'epopea?* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).

G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).

L'inchiesta di « Solaria » (Anno V n. 4, aprile 1941).

François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).

Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).

Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).

Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).

Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).

André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).

Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).

Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).

Bino Sanminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Aldous Huxley (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Georges Duhamel (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Ugo Spirito (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Mac Orlan (Anno VI n. 4, aprile 1942).

Adriano Tilgher (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Paul Morand (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Ercole Luigi Morselli (Anno VI n. 8, agosto 1942).

Fernando Vela (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

Un fascicolo della rivista L. 9 (doppio L. 18).

Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.

*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

E' uscito per le Edizioni Italiane:

LUIGI CHIARINI: **CINQUE CAPITOLI SUL FILM**

QUEST'OPERA, CUI L'IMMEDIATEZZA DELLA FORMA DÀ UN SINGOLARE PREGIO DI GRADEVOLE FLUIDITÀ, ILLUMINA IL LETTORE SUI PIÙ COMPLESSI PROBLEMI DEL FILM, ADDITANDOGLIENE LE SOLUZIONI PROPOSTE DA UN'ESTETICA RIGOROSA

UN VOLUME DI 146 PAGINE CON 31 TAVOLE: Lire **22**

Regista F. M. POGGIOLI

Interpreti: EMMA GRAMATICA
IRMA GRAMATICA
CLARA CALAMAI
Massimo Serato
Olga Solbelli
Paola Borboni
Dina Romano

tratto dal romanzo di Aldo Palazzeschi

Esclusività
E. N. I. C.

Produzione: Cines-Universalcine
realizzata da Sandro Ghenzi

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

COLLANA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

1

UGO CAPITANI

IL FILM NEL DIRITTO D'AUTORE

Pagine 421 **Lire 70**

È il primo trattato completo di diritto cinematografico condotto sulla nuova legge per la protezione del diritto di autore con intendimenti scientifici e pratici ad un tempo.

Le nuove disposizioni legislative, entrate in vigore il 18 dicembre 1942-XXI, vi sono esposte con chiarezza e commentate con sicurezza di dottrina.

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

Via del Quirinale, 22

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

COLLANA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

2

LUIGI CHIARINI

DAL SOGGETTO AL FILM

(La sceneggiatura di " VIA DELLE CINQUE LUNE ,,)

Pagine 292 **Lire 60**

Un volume che è un documento di lavoro, che descrive come nasce e come si lavora un film dal momento della sua concezione a quello della programmazione.

La trama e la sceneggiatura di " Via delle Cinque Lune ,, *servono di base a questo libro di sicuro successo.*

EDIZIONI ITALIANE S. A. - ROMA

Via del Quirinale, 22